شـــــرفات

رئيس التحرير
بديـــع صقّـــور

فقط نحاول أن نسأل...

«فقط نحاول أن نسأل»:

بماذا سنقايض باعة الريح؟

من يراهننا على قرع الطبول بهيزم الرعد؟

من الذي أطفأ نار المرافئ..

نهمس في آذانهم فينطفئ برق وجوههم

على التلال يشعلون شموع أعمارهم فتهبُّ عليها رياح الخريف،

وتنطفئ الشموع، شمعة إثر أخرى..

***

فقط نحاول أن نسأل:

ـ من يراهن على اصطياد الغيوم بشباك من خيوط العنكبوت؟

ستتمزَّق الشباك وتهرب الغيوم..

ـ بماذا ستعبئ سلال بيتك؟

ـ بالثمار المتساقطة من شجر الريح؟ أم بثمار الصفصاف؟!

لا تحاول أن تهزَّ شجر الريح.. ستبقى سلتك فارغة.

فقط حاول أن تسأل:

من سيلمُّ خيوط أصواتهم على أشواك الدروب؟

هل لنا أن نفتح شبابيك الأيام، لنطلَّ على سهول السراب؟

كيف نبني قلاعاً من حجارة نهارات «فارطة»..

شمس الغد بعيدة..

رأسك.. رأسي.. وهذا القطيع من الرؤوس

سوف يسوقونه إلى منافي الخوف..

من قال أنَّ أكتافنا تصلح لأن تكون أغصاناً تحطُّ عليها الطيور الشاردة،

والقادمة من غابات خريف بعيد.. خلف البحار السائبة؟

***

فقط حاول أن تسأل:

الذي بينك وبينه سهلٌ من الأشواك

كيف ستصل إليه وأنت حاسر القدمين؟!

هذا الضياع ليس كذاك الصهيل..

«الإنسان العربي في عصوره كلّها ـ منذ العصر الطوطمي ـ

لم يعرف طعم السعادة، لا المهرجون، ولا المتفرجون على مدار القرون عرفوا طعم السعادة، في هذه المنطقة كلُّهم تعساء بتعساء»*

فقط نحاول أن نسأل:

الزهور التي قطفناها أين سنضعها؟ على صدور العصافير،

أم نغطِّي بها زرقة البحار؟

هذه السماء لنا..

هذه السفن للقراصنة

هذه الأغاني لنا

وهذه التوابيت لأبنائنا الذين قضوا في ميادين الحروب.

من قال أنَّ الأقحوان ينبت ذابلاً في مساكب الحبِّ؟!

هذه الزغردات لأمهاتنا

وهذه الدموع أيضاً لنا..
الشعوب ليست تفاحة للقضم
الشعوب أقمارٌ تكسرها الحروب..
وقت تنكسر الخوابي
بأيِّ الدنان سنعتق نبيذ كرومنا؟
ولا خوابٍ تعتق بها نبيذ الكروم.

***

فقط نحاول أن نسأل:
كيف نراهن على نهارات ضائعة؟
ولمن نفتح بوابات الأيام.. التي نحاول الرجوع إلى فيء نخيلها؟!
يهدمون بيوت الحب..
ندخل مدارات موتنا الباهت
وكالشموع نذوب فوق رقعة من بياض الثلج..
ليت الصهيل بحجم الضياع.. وليتني أستميحُك عذراً
يا خيول المراهنات الهزيلة!. وليتني! وليتني!.

***

فقط نحاول أن نسأل:
«الأمريكية «سالي ستانفورد» كانت تدير أشهر بيت دعارة في «سان فرانسيسكو» وكانت تملك فندقاً كبيراً لذلك الغرض.. في عام 1945 اجتمع في فندق «سالي ستانفورد» ممثلون عن خمسين دولة، وبعد سلسلة اجتماعات، أعلنوا ميثاق الأمم المتحدة، وفرضوه على العالم.
يا لهؤلاء الممثلين! زبائن «سالي سانفورد» الذين كانوا يمثِّلون أشهر زعماء العالم، وكبار السياسيين، وكثيراً ما كانت «سالي» ترسل إليهم الفتيات، وبحسب الطلب..
أشهر نجمات «هوليود» كن موظفات عندها..
في عام 1983 ماتت سالي عن عمر يناهز السابعة والثمانين عندما نسمع عبارات المجتمع الدولي والشرعية الدولية، وميثاق الأمم المتحدة.. والحرية والسلام.. من سنتذكر؟
حتماً، سنتذكر فوراً بيت الأمريكية «سالي ستانفورد».

***

فقط نحاول أن نسأل:*
«أنا لا أسأل.. أنا فقط أحاول أن أسأل؟؟
هل لازال الصيف عندكم ناعماً؟
هل لازالت دمشق تتمطَّى صباحاً بلطف؟

صيفنا ـ لم يعد ناعماً
دمشق مازالت تتمطَّى كيمامة حزينة
صباحاً «تتعطَّر بالقهوة السادة»
أرواحنا معلَّقة في الهواء و»احتفالاتنا معلَّقة أيضاً في الهواء».
«نحن نكتب لكم كلُّ يوم» ونحن نقرأ رسائل الحنين..
«هذا اليوم العادي جداً.. أخباره العاجلة مألوفة وباردة».

وهذه الأيام كسولة كينابيع الخريف، وضجرة كعجائز تموز.. وكما «تشتاقيننا كثيراً» نشتاقك وبغداد على مهوى جرح.. «نحن نحبُّكم.. كونوا بخير».. ونحن نكنلن عبرات «يا عشقنا».

ويا طيور الطايرة.. خذي تحت أجنحتك حمولة غيمة من السلام إلى دجلة المسكونة روحه
بـ «مطر.. مطر.. وفي العراق جوع
سيعشب العراق بالمطر..
ياه! كم نحن جوعى للحبِّ والمطر..
«نحن نحبكم.. كونوا بخير».

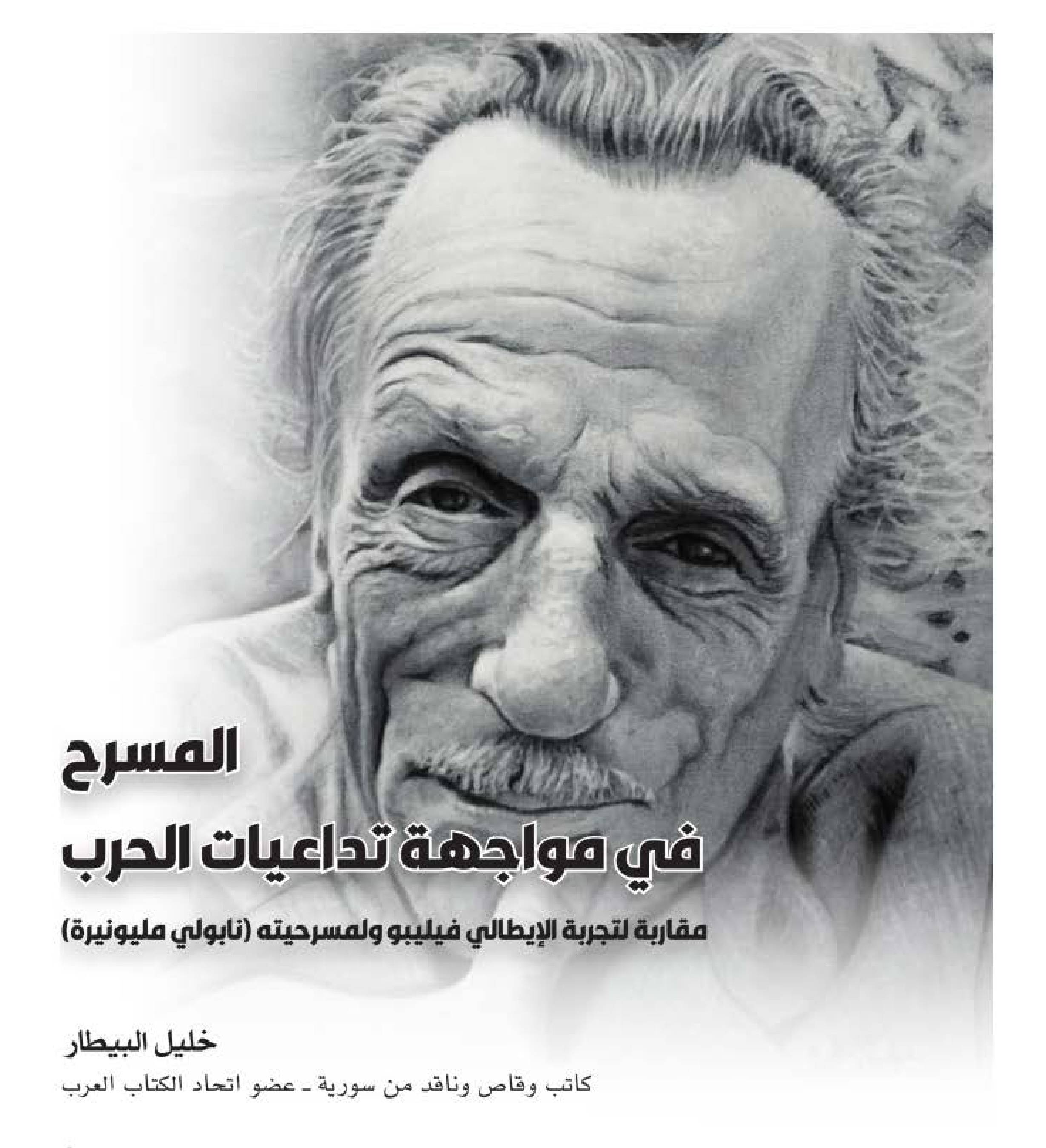
***

«فقط حاولت العجوز أن تسأل لإسكات الطفل الباكي، قالت:
ـ إلى أين يمضي الناس بالحرب؟».
كيف أخذت الحرب أبويك؟
لقد مضيا إلى الموت مع من مضوا..
«وقالت العجوز أيضاً: لماذا تهاجم قوة، قوة بالرايات والطبول»؟.
كي يرقصوا على أجساد قتلاهم.. إنَّها رقصة الانتصار على الآخرين..
وقالت العجوز: «عما يبحث الناس، ظالمين إيَّاك أيُّها الصغير»
ـ متى سيتوقف الناس عن ظلم الطفولة؟

متى توقفت الحياة يا ستي العجوز، ومتى سيتوقَّفون عن ظلم الطفولة، والحياة والعصافير.. «كوني بخير» كوني بخير يا ستي العجوز..

---

* قول للشاعر محمد الماغوط.
* ما بين قوسين للشاعرة العراقية «شهد الراوي»، والتي كانت في الشام ذات شروق..



المسرح
في مواجهة تداعيات الحرب

مقاربة لتجربة الإيطالي فيليبو ولمسرحيته (نابولي مليونيرة)

خليل البيطار

كاتب وقاص وناقد من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

حين يقرع مشعلو الحرب الطبول، وتعلن صافرات الإنذار اقتراب الخطر، لا تهتزُّ الأبواب والنوافذ فحسب، بل تهتزُّ القيم والمشاعر الإنسانية، وتلقي الغرائز بظلالها على العقول والضمائر، وفي أجواء سوداوية كهذه، ينهض المسرح كفعل مواجهة، يكشف التشوّه، ويعرّي الزيف والنفاق، ويدين الانحلال والاستغلال البشع للأكثرية المفقرة، ويستنهض قيم الاستقامة والطيبة والتكافل، من أجل إصلاح ما تهدّم داخل النفوس أو عُطِب، والإجابة عن السؤال الغامض والمفتوح كهاوية: لماذا يشعلون الحروب؟

وقد أبرز أعلام المسرح الأوربي والإيطالي بخاصة موضوع الحرب، بسبب الدمار الذي لحق بأوربا وبإيطاليا المهزومة في الحرب العالمية الثانية، ودان هذه الحرب ومشعليها وأثريائها، ودعا إلى بناء عالم مستقر عادل، متحرر من الاستقواء والكراهية والنهب والاستعمار والاستغلال والتمييز العنصري بأشكاله كلِّها، وإلى إعادة الاعتبار لكرامة البشر والشعوب.

وإدواردو فيليبو 1984--1900 واحد من أعلام المسرح الإيطالي في القرن الماضي، ومن المتأثرين بالمسرحي لويجي بيرانديللو، وهوشاعر وكاتب سيناريو ومسرحي وممثل ومخرج وسياسي، ولد في نابولي، وعاش في روما، وأضحك إيطاليا بكوميدياته، وأحبَّ مدينته نابولي الماجنة المتديّنة المتعالية، وأحب المسرح، وألّف فرقة مسرحية مع أخيه وأخته سمّاها (بيبينو)، وحاز على وسام الاستحقاق من رتبة الصليب الأعظم للجمهورية عام 1973، واختير عضواً في مجلس الشيوخ عام 1981-1984.

من أعماله المسرحية: عيد ميلاد في بيت كوبيلا، فيلومينا مارتيرانو، نابولي مليونيرة، وكتب هذه المسرحية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وعالج فيها تداعيات الحرب وتشوهاتها وآثارها التدميرية على المجتمع.

وهذه مقاربة لمسرحية (نابولي مليونيرة)، التي صدرت بالعربية عام 1986، ترجمها وقدَّم لها د. سلامة محمد سلمان، ونشرت ضمن سلسلة (من المسرح العالمي) الصادرة عن وزارة الإعلام بالكويت. عدد أيلول، رقم 204

تحدثت المسرحية عن عائلة إيوفينه، وعما حل بها نتيجة الحرب وأهوالها، وعما حل بأهل نابولي من رعب وإملاق وانحلال.

شخصيات المسرحية: آماليا أمٌّ لثلاثة أبناء، وهي شخصيةٌ مركبةٌ حافلةٌ بالتناقضات، متسلطةٌ وعدوانيةٌ وقاسية القلب، وماكرةٌ متلونة، ومحافظةٌ لا تنساق خلف موجة التحلل التي فرضتها الحرب. وزوجها جنارو على النقيض منها، طيبٌ ومستقيم، ومعادٍ للتغيرات التي جرفت عديدين إلى وحولها ومغرياتها، لكن تحذيراته لم تلق الاهتمام ممن حوله، وتأثير ه في إدارة شؤون أسرته محدود، وهو دائم الكد من أجل تأمين احتياجات أسرته، ويتابع بقلق التهور السلوكي لأفراد الأسرة قبل خطفه واحتجازه في معسكر اعتقال ألماني، وبعد هربه منه.

وهناك شخصية ماريا روزاريا ابنة جنارو، وهي طائشة وحالمة يالزواج من جندي

أميركي، والسفر معه إلى بلاده، وشقيقها أميديو موظف في دائرة المياه، ترك عمله وانجرف مع عصابة لصوص لسرقة السيارات وبيعها، وهناك الابنة الصغرى ريتوتشا المريضة، (وسميت ريتا على اسم العذراء ريتا حامية الحي). وهناك إريكو ولقبه الغندور، وهو عشيق آماليا وشريكها في نقل المهربات وبيعها. وهناك أيضاً ريكاردو المحاسب المفلس، وتشبا مساعد الشرطة، وبسكالينو النقاشن ونصف القسيس الرجل الضعيف التابع الموافق على كل رأي. وشخصيات ثانوية عديدة من جارات وصديقات للأسرة. وتقع أحداث المسرحية في الفترة بين العام الثاني من الحرب العالمية الثانية وبين فترة دخول قوات الحلفاء إيطاليا 1944--1940 .

المسرحية في ثلاثة فصول: الفصل الأول يصوّر الأوضاع في نابولي خلال العامين الأول والثاني من فترة الحرب، والفصلان الأخيران يصفان الأحداث قبيل نهاية الحرب.

عرضت المسرحية في لندن على مسرح ورلد ثياتر عام 1972 ولاقت نجاحاً لافتاً واهتماماً من الصحافة والنقاد، وقالت صحيفة التايمز عن صاحبها: يمتلك فيلبو ثقة كبيرة بنفسه، وقد اكتشف حقيقة الصراع، واستخدم واقعية مرئية.

عائلة إيوفينه نموذج للعائلات الشعبية الإيطالية التي أنهكتها الحرب، وسحقتها الأزمة الاقتصادية، إذ تغيرت العلاقات الاجتماعية، وتفشّى الفساد والانتهازية، ولعبت رموز الاحتكار والسوق السوداء بأقوات الناس ومدخراتهم، وابتلعت ممتلكاتهم ومصادر دخلهم,

الفصل الأول أظهر التغير الذي طرأ على الأسرة، فقد ساهمت شراكة آماليا وإريكو بتجارة المهربات في تحسين وضع السرة المالي، إذ تحسن عيشها بالمقارنة مع جيرانها، وجددت أثاث المنزل، وباتت آماليا تتعامل مع زبائنها باستعلاء وقسوة، ولكن أمور الأبناء ساءت بانشغال الأم عنهم، وبانحراف أميديو مع عصابة بيبيني الونش، ومواعدة روزاريا لعسكري أميركي، ومرض ريتوتشا بالحمى وتأخر شفائها.

سلوك آماليا واستغلالها لمن حولها دفع كثيرين منهم إلى الإفلاس، أو رهن ممتلكاتهم وبيع عقاراته بثمن بخس، وأثار ثراؤها الفاحش دهشة جاراتها وملازمتهن لها، واهتمام إريكو بآماليا كان واضحاً للجميع.

وشغل السؤال الكبير أهل الحي: لماذا يشعلون الحروب؟ وتأتي الإجابات متهكمة ومحتجة: كي تخفي السلع، وكي يقرر الأساتذة التسعير، ويسيطرون على الغالبية المفقرة، والأساتذة لقب لأولئك الذين لا يجيدون أي شيء سوى كتابة أسعار المواد المهربة،

ويردد جنارو بين الحين والآخر: لو كنت وزيراً لسعيت إلى الإصلاح. ص-43 44

ويختتم الفصل الأول بمسرحية داخل المسرحية، حين تداهم الشرطة منزل الأسرة، فيحاولون تضليلها، ويكلفون جنارو بأن يدعي الموت، ويضعون قربه أزهاراً وشموعاً، وتبدأ راهبتان بالصلاة، ويندب أفراد الأسرة الأب الراقد الساكن، لكن مساعد الشرطة لا تنطلي عليه مثل هذه الخدع، فقد رأى تمثيليات عديدة مشابهة في أحياء نابولي، وحين دوت صفارات الإنذار معلنة عن غارة جديدة غادر الجميع إلى الملجأ، وبقي تشبا قرب جنارو، وقال له: تحرَّك ولا تخف، أعطيك كلمة شرف ألا أقبض عليك أو أتش المنزل، فنهض جنارو، وعاد الجميع من الملجأ ولاحظوا تغير موقف تشبا، فشكروه وودعوه بطريقة لائقة.

في الفصل الثاني يخطف جنارو بعد دخول قوات الحلفاء إيطاليا، وتزداد ثروة الشريكين أماليا وإريكا، وتوج شائعات عن مقتل جنارو، ويقيم إريكو حفل عيد ميلاده في منزل آماليا الفخم، وهيأ نصف القسيس جدياً مشوياً بطلب من إريكو، ويفاجأ الجميع بعودة جنارو الأسيرقبل بدء الحفل، فتصدم آماليا ويقع إريكو في حرج، ولكنّه يعلن أن الحفلة تقام بمناسبة عودة جنارو سالماً، لكن الأب جنارو لم يبتهج، وصدمه التغير والبهرجة، وهو تحت وطأة الذكريات المريرة وأهوال محنة الأسر ومحاولة الهرب التي كان فيها مهدداً بالهلاك في كل لحظة، وكان همه أن يسرد على أفراد الأسرة والضيوف تفاصيل رحلته القسرية، لكن الجميع انصرفوا عن سماعها، وانشغلوا بالطعام والشراب، وبتحضيرات موازية لرفع الأسعار قامت بها آماليا وأديليدا، وتبادل الضيوف همسات حول علاقة آماليا وإريكو الغندور. وأخبار مثيرة عن سرقة السيارات والعجلات وكثرة الرهنيات، واختفاء الأدوية وغلاء أسعارها، وأخبار النساء اللواتي صدعت الحرب أسرهن فلا يدرين إن كن متزوجات أو عوانس!

لاحظ جنارو هذه الفوضى، وصدمه الانحلال البادي بوضوح، وفوجئ ببرود زوجته المشتتة الذهن، وباشتداد مرض ابنته الصغرى، وبمواعدة ابنته ماريا روزاريا لعسكري أميركي، وبدت له أسرته الصغيرة شبيهة بإيطاليا المهزومة المضعضة.

وعتب جنارو حين رأى التغيرات داخل منزله، فقد اختفت غرفته، وحل محلها أثاث فاخر، فقال معاتباً: تخلصتم حتى من حجرتي! فردت زوجته (مبررة): كنت غائباً. ص117

تستعاد حكايات الشخصيات الموجعة، أسّونتا العانس التي لا تدري أي شيء عن

مصير زوجها، ونصف القسيس الذي لا خيار لديه سوى تلبية طلبات الآخرين، وروزاريا البنت المخدوعة، وفيدريكو المفلس، وتستمر بالتوازي حكايات الصفقات والألاعيب والسرقات العلنية والخفية، وحكايات الغارات والدمار والناجين من الموت..

انشغل الحاضرون بالمائدة، واحتفلوا بزجاجتي النبيذ، ولم تجذبهم حكايات جنارو، أما العائد جنارو فقد اعتذر عن مشاركتهم بهجتهم وهذرهم، وأبدى رغبته بأن يكون إلى جانب ابنته المريضة، وتجاهل دهشة إريكو واحتجاج آماليا البارد، وقال لها: ليست لديّ شهية للأكل، ابقي مع الضيوف. ص141

في الفصل الثالث تتم المكاشفة وتنكشف تداعيات الحرب وخرابها المعمم، فمساعد الشرطة تشبا يحذر جنارو من حماقة سيركبها ابها أميديو مع عصابة لسرقة السيارات، وسيقبض عليه حتماً، ويسوء وضع ريتوتشا المريضة بحي تقدير الطبيب وتخفق آماليا في الحصول على الدواء المفقود، والأدوية التي جلبها أصدقاؤها لا جدوى منها، والوحيد الذي تمكن من إيجاد الدواء هو ريكاردو، وقبل أن يسلمها إياه، ذكّرها باستغلالها له، وبما فعلته به وبأمثاله، فقد أرهقته بالديون واضطرته لبيع عقاريه السكنيين، وشارف أبناؤه على الموت جوعاً دون أن يرف جفن لآماليا، ودون أن تخفّ لمساعدتهم، كما هو السائد في الحي وبين سكان نابولي الإيطاليين، ثم أعطاها الدواء دون مقابل، من أجل أن ينقذ الطبيب ابنتها في اللحظات الأخيرة. كما انكشفت حماقة ماريا روزاريا، وباتت فريسة الخوف من ردِّ فعل والدها، لكن الوالد العائد من الأسر يستعيد دوره في الأسرة، ويعانق ابنته ويهدئ من روعها، ويقول: يمكن للمرء أن يخطئ، ولكنّه يستطيع أن يجعل من الخطأ درساً يمكنه من إعادة ترتيب حياته من جديد.

ويثني الأب جنارو ابنه عن الذهاب إلى موعد عملية السرقة مع بيبيني، ويحث زو جته على الالتفات إلى دورها في توجيه الأبناء، وإصلاح ما تخرب خلال غيابه، وهو يشير إلى ضرورة إصلاح ما شوهته ودمرته الحرب في إيطاليا، ويردد: الحرب لم تنته بعد.

مزج دي فيليبو بواقعيته الكاشفة ولغته المتهكمة الألم بالفكاهة، والمعاناة بالسخرية المرة، ورسم شخصيات زعزعت توازنها أهوال الغارات وضيق العيش والتوجس والقلق، فلجأت إلى التماس الخلاص من المحنة بوسائل غير عقلانية، ولا يعثر قارئ النص أو مشاهد العرض على دور مؤثر للنخب في المشهد الكارثي المعقد، الذي فرضته فاشية بوليسية أولاً، وتلتها هزيمة وجيوش محتلة وخادمة لرأسمالية استغلالية همها التوسع

والنهب، وشرعنة أعمالها بأنها حررت الشعوب من الفاشية.

وصوّر دي فيليبو ما يدور في دواخل الشخصيات من مشاعر متباينة، تعكسها أحاسيس البشر في لحظات الخطر، والتقط مفارقة تعويم الغرائز الحسية في هذه اللحظات، دون التفات كبير إلى الأخطار المحدقة، وريتوتشا الابنة المريضة لا تظهر في أيّ مشهد، ولا تتكلم كأنها في غيبوبة، وتغييبها يشير إلى حال الضحايا المغيبين في الملاجئ أو المشافي، وإلى عدم عقلانية تصرفاتهم في لحظات الهلع.

وكشفت شخصيات المسرحية تنوع المشاعر التي تعتمل في دواخل الشخصيات، وتغير هذه المشاعر في لحظات الصراع المعقدة، وتنوع ردود الفعل إزاء ما يجري، وظهرت براعة مبدع النص في قراءة الصراع الدائر في دواخل هذه الشخصيات: آماليا الموزعة بين تجارتها وميلها إلى إريكو الذي غدا حديث الجيران، وبين قلقها على ابنتها المريضة، وجنارو الموزع بين ذكريات الأسر ومسؤوليات الحاضر الثقيلة، وفيدريكو الذي يحتفظ برباطة جأشه وتوازنه، ويكبت مشاعر الغضب والتشفّي، ويحذر آماليا من بؤس تصرفاتها القاسية.

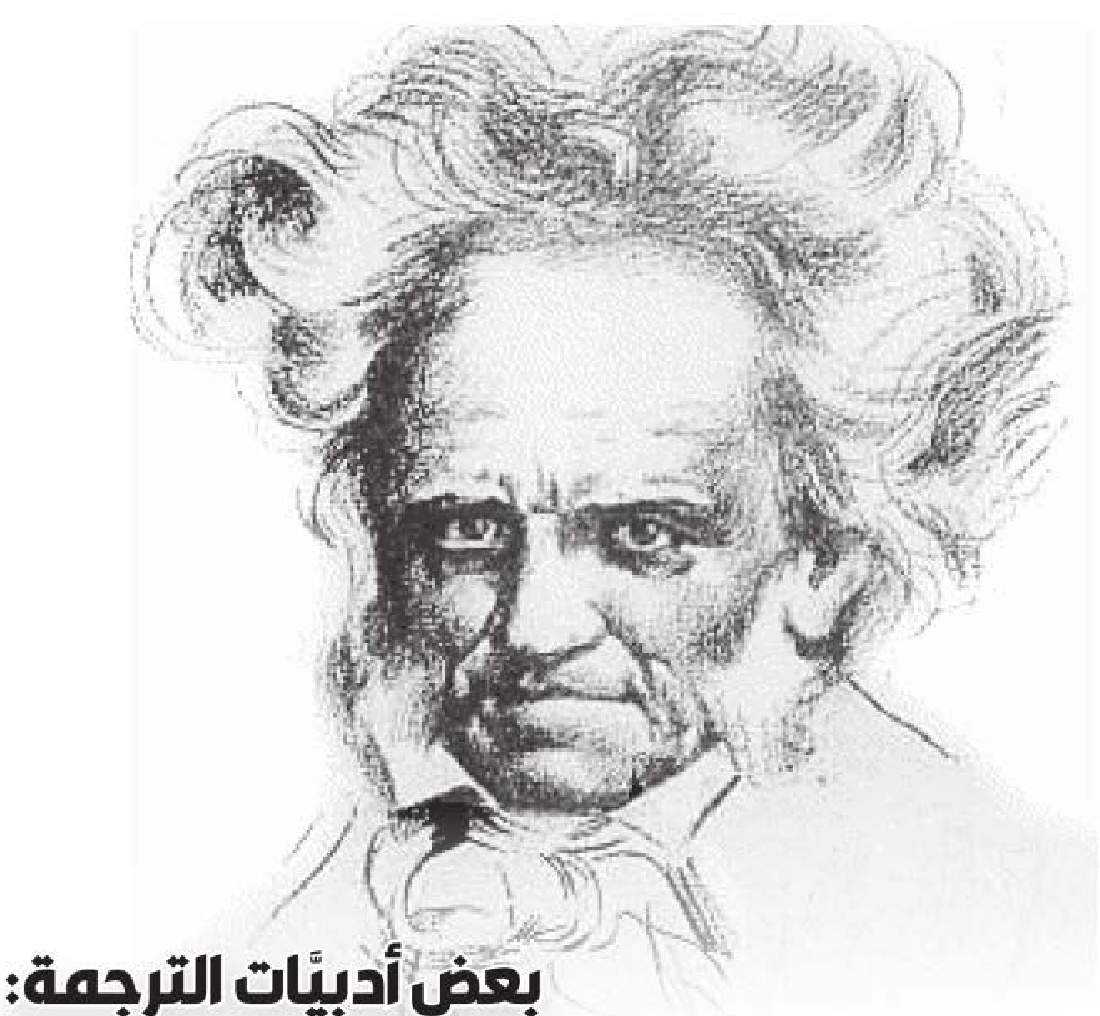
وتضع المسرحية المشاهد أمام مسؤوليته إزاء تبعات الحرب، أثناء اندلاعها، وبعد نهايتها الظهرية، وخلال استمرار تداعياتها في إبقاء الصراع الصمت والتهديد المقيم.

والحرب هي البطل المطلق في المسرحية، والمسرحيةلائحة اتها موجهة إلى الطغاة والحكام الفاسدين، وضد الانتهازية والثراء الفاحش المسروق، والاستغلال الهمجي، والأحقاد الاجتماعية والتجاهل الطبقي، وضد مقولة: حياتي في موتك. وهي إدانة للمعاناة والبؤس الذي تتركه الحروب خلفها، بوسائلها المادية المدمرة.

وفي حوار أجراه أندريا بيزيكيا مع المؤلف، ونشر في مجلة مورسيا بميلانو عام 1982، ثم نشر في مقدمة الطبعة الثالثة للمسرحية الصادرة عن دار نشرجوكيو إينودي إيديتورية عام 1982 ص68 قال دي فيليبو:

صحيح أن الطيبة والاستقامة يدفعان بعيداً في أزمنة الانحدار، أمام طغيان الجشع والذرائعية والغرائزية غير العقلانية، لكن النتائج الكارثية للطغيان تعيد الاعتبار للعقلانية والنبل والاستقامة، ولحسن قراءة تعقيدات المشهد وحاجات البشر وتطلعاتهم المشروعة، ولاستعادة كرامتهم التي تلوثت بالوحل وتعمدت بالدماء.

والمسرحية وضعت دي فيليبو في الصف الأول بين مسرحيي إيطاليا في القرن العشرين.



بعض أدبيّات الترجمة:
الشعر أنموذجاً

براين هنري

ترجمة: رنيم زكريا بركات

مترجمة من سورية

يقول شوبنهاور: «القصائد لا يمكن ترجمتها، بل يمكن نقلها فقط»

إن جوهر الترجمة يكمن في عملية الانفتاح، والحوار، والتلاقح، ونزع التمركز على الذات. الترجمة إما « أن تبني جسراً من التواصل مع الآخر،» أو أنها لا شيء.

الخبير في الشأن الأجنبي: أنطوني بيرمان

يتعامل معظم القرّاء، على ما يبدو، مع الترجمات من موقفين متناقضين: الرومانسي والشكوكي. من ناحية، لدى الترجمة هالة من الغرابة، تشبه الاستراحة المجازية للعقل، ومن ناحية أخرى، تحمل الترجمة في ثناياها، على ما يبدو، شيئاً من الارتياب، خاصّة، إذا لم تكن في إنجليزية سلسة وخالية من العيوب، وبترجمة التزمت بإظهار نسخة أقل جودة من نسخة الأصل.

غالباً ما توصف الترجمة بأنها عمل تفسيريّ، فكما حال النقد، تتطلب الترجمة نصّاً أوليّاً، مصدراً، لكن خلافاً للنقد، تصبح الترجمة نصاً أوليّاً موازياً، نصاً غير متساوٍ، وتصبح بشكل آلي أقل شأناً تقريباً حتى لو تمكنت من الوصول إلى مزيد من القرّاء أكثر من النص الأصلي، أو قرئت في لغة الهدف «بشكل أفضل» من قراءة الأصل في لغة المصدر.

المترجم لديه دائماً شيء لإثباته أو لتبريره، وفقاً للحكمة التقليدية ومعظم النقّاد، فأيّ سقطات أو بقع فظّة، أو بُنى ضعيفة أو أشياء يصعب فهمها يجب أن تكون خطأ المترجم، فأي انحراف في بناء الجملة المعيارية يجب أن يكون ناتجاً عن عملٍ اندفاعي، أو فشل في المراجعة، أو نقصٍ في الإدراك، أو عجز أساسي لدى المترجم، وليس تنافراً أو فظاظة متعمّدة من جانب المؤلف.

جورج شتاينر في كتابه «بعد بابل»، يصف لنا دور المترجم بأنه «يمُارس ضمن تجاذبات جوهرية؛ بين دوافع للحفاظ على الأصل، ودوافع الملاءمة.»في الممارسة، يمتد هذا التوتر بين قطبين: النسخ الحرفي كلمة بكلمة، والتفسير أو المحاكاة الكاملة، كلا الطرفين لهما ما يبرر أسلوبهما، فكل شخص يمكن أن يعمل في فضائهما.

شئنا أم أبينا، يعمل المترجمون على خلفية مقولة شوبنهاور: «القصائد لا يمكن ترجمتها، بل يمكن نقلها فقط.» أهليّة جون فيلستينر تبدو مطمئنة إلى حد ما: «دعنا نعترف بأن ترجمة قصيدة بشكل حقيقي أمر مستحيل - شيء مستحيل لكنه رائع.» فالترجمة، خاصة ترجمة الشعر، أصبحت فناً غير ممكن.

إشارة إلى «أدبيات الترجمة السائدة خلال مئتي السنة الماضية أو ما يزيد، يشير دانييل تيفاني» في كتابه «راديو كوربس» إلى» عبثية (ونفوذ) الخطاب الذي ينطلق من فرضية عدم وجوده... نظراً للتساوق الغريب في الرأي التاريخي بخصوص استحالة الترجمة، فليس صعباً اكتشاف أثر التعصب، وهو مقدمة لما قد يتجاوز حدود

اللغة والمنطق - المعتقد الشيطاني، فالدفاع عن فكرة عدم القابليّة الترجمة كمن يبحث للإبقاء على موقف مستحيل «.

يُعرّف تيفاني «عدم القابلية للترجمة» بأنها «السمة المميزة للنصوص الشعرية»، لهذا فهو يذكرنا، باقتباس «نوفاليس»: «أن تترجم يعني أن تكتب الشعر، وبالقدر الذي تبدع فيه أعمالك الخاصة».

يبحث فصل «الصور المستحيلة» في كتاب» راديو كوربس» التوجه الأعمى، والمسكون، «والوهمي،» والخفيّ، والكسول، والجوانب «الفاسدة» لترجمة ما هو ميت. وهناك خطر مخيف، بالطبع، من إطعام الميت من المخزون الحيوي لأحدهم». ويشير الكاتب أيضاً إلى أن «الموت على ما يبدو، شيء لا مفر منه في الترجمة؛ ونتيجة لذلك أصبحنا عرضة لهجوم الأشباح، أو علينا أن نكتشف الجثة (من النص الأصلي، ومن نص المترجم، ومن لغته، ومن المعنى وما إلى ذلك).. باستحضار الموت، وخطاب الترجمة.. . نستحضر المستحيل، والمجهول، وما لا يمكن الدفاع عنه. «

لقد أعجبت بشكل خاص بمن عمل من المترجمين مع مؤلفين ميتين، فقد تطوّرت المصطلحات في لغة المصدر، وتغيّرت الثقافات المحلية والدولية (أو حتى اختفت)، ويجب اكتشاف نوايا المؤلف أو حدسه، مثل هذه الترجمة المتزامنة والمرتبطة بدراسة ظواهر الترجمة تتطلب براعة لغوية ومعرفة تاريخية وثقافية، وعلماً مكرّساً، وهي متطلبات شاقة، لكنها ليست بالضرورة متطلبات غير متاحة. بالنسبة لي، لا يمكنني أن أطرح أسئلة على المؤلف، للتأكد من فعالية كلمة أو عبارة معينة، وقد وجدتها محظورة. أشعر عموماً أنني أستطيع الحصول على قصيدة بنسبة 95 في المئة من الطريق هناك بنفسي، لكن أحتاج إلى مساهمة المؤلف في 5 بالمئة المتبقية التي تدوم لفترة وجيزة لا أستطيع أن أسس عليها ارتياحي. لقد قمت بترجمة مجموعة من القصائد كتبها شعراء ميتون، ولم تكن النتائج مرضية أبداً، فأنا بحاجة إلى التواصل مع أي شخص أترجم له لأسباب عملية، لكن أيضاً لأنه بالنسبة إليّ الطريقة الوحيدة للتغلب على «استحالة» الترجمة هو التعامل معها كفعل صداقة، فعل حيّ، فكل ترجمة أقوم بها تشق طريقها إلى المؤلف الأصلي، الذي يعدّ جزءاً أساسياً من العملية.

هذا هو الفرق الحاسم بين كتابة القصائد وترجمتها. يبقى العديد من قصائدي لأسابيع أو أشهر، حتى لسنوات قبل أن أغامر بإخراجها، وبعض هذه القصائد لم

يقرأها أحد غيري. فقصائدي أضمن لها قارئاً واحداً فقط هو: أنا، غير أن ترجماتي أضمن لها قارئين، وهناك دائماً تبادل في النص وحوله كونه نصاً مترجماً.

يلاحظ تشارلز بيرنشتاين في كتابه «كسر ستار الترجمة: التجانس الرفيع» أن «الترجمة دائماً شكل من أشكال التعاون». هذه الفكرة تبنيتها حرفياً في عملي الخاص بالترجمة، وكما كتبت في مقدمة كتاب « المهربون» لإيليش ديبلجاك: أرى أن الترجمة « إشارة صداقة من خلال الكلمة، وهي حصيلة صداقة حميمة وتعبير عنها،» والنظر إلى الترجمة كفعل صداقة أيضاً هو الذي دفعني إلى ترجمة توماز سالمون، وأليش شتيغر، وديبلجاك على نحو مختلف تقريباً، بدلاً من تبني أو تطبيق تجربتي الشخصية / أو نظرية الترجمة على عمل هؤلاء الشعراء. إذا كان هذا النهج الخاص بي يزعج المؤلف، أقوم بتعديله أما إذا كنت أشعر بسداده، فإنني سأدافع عن رأيي، وبما أن الصداقة لا تعني فرض المرء نفسه على الآخر، فإن الترجمة لا تعني أن يفرض المرء نفسه على النص، بالنسبة إليّ، الترجمة في هذه الديناميكية هي نشاط مشترك، قد يتطلب كثيراً من العزلة.

يبدو أن سالمون يتفق مع نابوكوف، الذي يعتبر الترجمة الحرفية هي الترجمة الوحيدة الجديرة بالاهتمام. على أية حال، سالمون غير مهتم بالحواشي التي تمتد إلى أعلى الصفحة كـ «ناطحات السحاب؛» فالهوامش والتعليقات بالنسبة إليه، هي زوائد غير مرغوب فيها ينبغي تجنبها، فهو يرى أن الرؤية والأساس اللفظي ينبغي أن ينتقل إلى لغة الهدف.

شتيغر يريد قدر المستطاع عبور كثير من النص الأصلي إلى اللغة الإنجليزية، لكن في النهاية يقلق تعمل الترجمة عمل القصيدة باللغة الإنجليزية.

يبحث ديبلجاك عن الدقة، لكنه، مثل شتيغر، ملتزم بالترجمة التي تعمل كقصيدة باللغة الإنجليزية، دون أن يكترث بالحريّة العرضية أو بإجراء التّسوية مع المعنى الحرفي لتحقيق ذلك.

كما تختلف علاقتي الشخصية مع كل من هؤلاء الأشخاص الثلاثة، كذلك يختلف نُهُجي في ترجمة قصائدهم أيضاً.

على الرغم من أن الوضع المثالي أن يتقن المترجم كلاً من لغة الهدف والمصدر وثقافتهما، إلا أنّ عزائي هو بما سمح به جون درايدن: إذا كان «النقص» مسموحاً به في

أي من اللغتين، ليكن هذا في النص الأصلي. «في سلسلة قصائده النثرية «الترجمة»، يلتقي مارك ستراند مدرساً برتغالياً» لم يكن مولعاً بالشعر الأمريكي المعاصر، «لكن هذا المدرس لا يعرف السبب الذي استبعد فيه من الترجمة». يرد ستراند: أنتم مدرسو اللغة جميعكم تشبهون بعضكم بعضاً، لديكم معرفة باللغة الأصلية، وربما بعض المعرفة باللغة الإنجليزية، وهذا كل شيء، والفرص المتاحة أمامكم أن تكون ترجماتكم عبارة عن عرض كلمة بكلمة؛ ليس لها خاصيّة، أو أي إحساس بالشعر، فأنت أول من يعلن استحالة الترجمة، ولا تفكر في التقليل من صعوبتها. «

لم يكن ستراند الوحيد في ازدرائه لفكرة أن إتقان اللغة المعيار الأساسي للمترجم. يلاحظ بيرتون رافيل أن «المعرفة اللغوية ليست الطريق الأفضل، وليست الطريق الجيد نحو الترجمة الناجحة، فمشكلات المترجم هي مشكلات تتعلق بالترجمة الحرفية، لكن الكلمات التي يترجم إليها هي التي تخلق له المشكلات، وليست الكلمات التي غادرها وتركها وراء ظهره. ما يحتاجه المترجم كثيراً .. القدرة على التلاعب وصياغة اللغة المنقول إليها بدلاً من اللغة المنقول منها. ويذهب إليوت، وينبرجر إلى أبعد من ذلك: «أسوأ الترجمات تلك التي يقوم بها خبراء في اللغة الأجنبية الذين لا يعرفون إلا الشيء اليسير عن الشعر، أو لا يعرفون شيئاً عنه، هؤلاء هم من ستقرأ ترجماتهم.»

«أنا متشدد كثيراً بشأن الترجمات، فأنا أومن بالنقاء والدّقة، فالمترجم يجب ألا يتدخل أبداً، عليه الاستماع بعناية، ولا يضيف اختراعات من ذاته، إذا لم يدفع بها النص نفسه. فأنا لا أومن بترجمات التجانس الصوتي (الهوموفونيك) أبداً، فهي ليست أكثر من ظل سيء للإيديولوجيا الأمريكية المسليّة بالنسبة لي.»

توماز سالمون إلى براين هنري، 30 يناير 2011

على الرغم من اعتقادي أنني في الواقع أترجم القصائد من لغة إلى أخرى، إلا أنني حذر دائماً من الخطر الأكبر المتمثل في إعادة كتابة القصيدة، التي تبدو لي كأنها نوع من المديح الذي حذّر منه وينبرغر عندما قال: «إخفاء أنا المترجم أمر ضروري إذا ما أراد الشاعر الأجنبي أن يدخل اللغة؛ فالترجمة السيئة هي صوت المترجم المصرّ على الظهو.» عندما أكتب قصائدي، أحرص على انسيابها، وتبعاً للقصيدة إما أن أعمل معها أو ضدها أثناء كتابتها، لكن في الترجمة، (أستذكر قول إي. ديليو شليجل) أحاول ألا «أُنعّم» البقع الخشنة فيها ولا «ألمّع» الأصل أيضاً، بل أحتفظ بأي احتكاك أو سيولة

أجدها في الأصل. فإذا كانت القصيدة مكتوبة باللغة السلوفينية، فيجب أن تكون مكتوبة باللغة الإنجليزية أيضاً. وكما ذكرنا آنفاً، مصقولة، غير متمدنة، ساخرة، أنيقة، الخ

إليكم كيف تجتمع معظم كتب الشعر المترجمة من السلوفينية إلى الإنجليزية. يقوم متحدث اللغة السلوفينية (غالباً ما يكون شاعراً) بترجمة حرفية، ثم يعطي هذه الترجمة لمتحدث باللغة الإنجليزية، الذي يقوم بتحرير القطعة لتصبح قصيدة مقبولة باللغة الإنجليزية. ينظر بعض المترجمين المشاركين إلى النص الأصلي، لكن معظمهم ينظر إلى النسخة الإنجليزية فقط، وهذا يضع عبء الدقة على الشخص الذي يقوم بالترجمة الحرفية، وتشوه أيضاً قدرة التمييز بين الترجمة والتحرير. أن تترجم يعني أن تنقل شيئاً من لغة إلى أخرى. يطرح ستراند هذه النقطة في ترجماته للقصائد النثرية: «نهجك هو النهج التحريري؛ فأنت تقوم بتحرير ترجمة شخص آخر حتى تبدو كأنها ترجمتك، متجاوزاً المرحلة الأكثر أهمية في تحويل القصيدة إلى قصيدة أخرى، والتي هي الخطوة الأولى لإيجاد مكافئات تقريبية، الخطوة التي تحتوي على أصالة قراءتك. حتى لو عملت مع شخص يتقن الألمانية، فلن تكون أكثر من ذلك الشخص المحرر، إذ أنه يكون قد اتخذ الخطوة الأولى «

تناول أوكتافيو باز هذه الديناميكية: «الترجمة تنطوي على تحويل الأصل.» فالتغيير ليس تحويلاً.

إذا قام سالمون بترجمة إحدى قصائده من السلوفينية إلى الإنجليزية، فهل نحن متأكدون من أن النسخة الأصلية هي القصيدة السلوفينية؟ هل يمكن أن يكون الأصل مزيجاً من السلوفينية والإنجليزية، مع استخدام النسخة السلوفينية كمسوّدة أولية (وإن كانت منشورة)؟ وحين يقوم شخص آخر بترجمة القصيدة من السلوفينية إلى الإنجليزية، يمكننا أن نكون أكثر ثقة بقولنا إن الأصل هو القصيدة باللغة السلوفينية، لأنه ليس ثمة نسخة إنجليزية للقصيدة من قبل. لكن إذا جاء المؤلف بقصيدة كتبها بلغتين، أيا كان الترتيب، كيف لنا أن نقول يقيناً إن النسخة الأصليّة هي بالضرورة الأولى؟

عندما بدأت أشتغل على قصائد سالمون لأول مرة، العملية التي قمنا بها على وجه العموم: كان يقوم بالترجمة الحرفية ويرسل القصيدة لي لأقوم بتحريرها. لم يبد هذا الفعل ترجمة بالنسبة إليّ، لذلك بدأت قراءة القصائد باللغة السلوفينية الأصلية، أترجم

القصائد بنفسي، أقارن نسخي بنسخ سالمون، أحاول التوفيق بينهما. في النهاية بدأت ترجمة قصائده من نقطة الصفر وإرسال الترجمات الأولية له، دون نسخ من ترجماته الحرفية.

إذا لم أتمكن من قراءة القصائد في اللغة الأصل، فلن استطيع ترجمتها، بل سمحت كذلك بتسلل بعض السقطات والأخطاء الإملائية إليها. بعض السقطات (كان مؤسفاً حقاً أن يتجاور بيت «عارضات الأزياء» و»روث البقر» في «التوغا القرمزية»(1) من مجموعته «غابة وكؤوس.»

في نظرة إلى الماضي، منذ البدء بترجمة الشعر السلوفييني ابتداء بترجمة قصائد سالمون منذ منتصف التسعينيات كان في ذلك شيء من الحماقة، فقد كان سالمون إضافة إلى ميله لوضع الحواشي النحوية، كان يقوم بضخ لغات أخرى في قصائده كالإيطالية، والفرنسية، والكرواتية والألمانية والعامية أيضاً، وكان يطوف في تاريخ العالم والأدب والجغرافية، إضافة إلى ماضيه الشخصي، كانت قصائده في هذه الفترة فيها تحولات سريعة في المكان والفكر والصورة والنبرة من بيت إلى آخر، وأحياناً داخل البيت نفسه، وقد وصف بعضهم هذه القصائد بأنها المكافئ اللفظي للرسم التجريدي. ربما، لكن لم يحاول أحد أن يترجم الرسم التجريدي.

في البداية، كنت أعمل لمدة اثنتي عشرة ساعة في اليوم لأترجم قصيدة واحدة، وربما قصيدتين. لأنني اكتشفت ما الذي يحدث للقصيدة حين أترجمها سطراً بسطر، كنت أشعر أحياناً كأنّي ألعب لعبة، وبدأت أبحث عن الكنز لأرى ما المفاجآت التي يخبئها لي المستودع.

بوب بيرلمان هو الحمامة».

«الشعر مصيدة الشهداء».

«ترعرعت مع الباذنجان.»

«لا تدفع بي إلى الجبال، أنا دجاجة.»

«بروكلين، هذا هو كريم البشرة».

قصائد شتيغر شيء مختلف تماماً، قصائده يمكن أن تكون غامضة أو ماكرة، لكنها عموماً تتمسك بموضوعاتها - الشيء الموجود في العنوان - حتى لو تمسكوا به بقوة، أو الّتفوا حوله، أو تلوّوا أو أومؤوا إليه. أعرف ما الذي يمكن أن يقدّمه لي كلُّ جزء

من القصيدة لكي أبحر في القصائد، وأبقي لحظات تشوّشي بها قصيرة نسبياً، (غالباً هذه اللحظات تكون ناتجة عن نقص في السياق المعرفي أو التاريخي أكثر من وجود فجوات في اللغة.)

مع شتيغر، كانت الكلمات والعبارات الأكثر صعوبة والمستحيل ترجمتها في بعض الأحيان هي التورية والكلمات الجديدة، (كلمة، على سبيل المثال، تجمع بين مسكّن ألم شائع في سلوفينيا وكلمة «عشب») والأقوال المأثورة (مثال، يقول السلوفينيون: نفدت البطاطا، والتي تعني «نفاد الحظ»، في قصيدة تسمى «البطاطا») بمعنى آخر، الصعوبات المعياريّة في ترجمة القصائد.

في قصائد سالمون تتمثل الصعوبات الكبرى في إعادة صياغة عبارة مستحيلة (غالباً ما تتشكل من كلمات استخدمت بشكل غير صحيح، كما هو الحال عند استخدام فعل متعدي كفعل لازم، والعكس صحيح) أو التفكير في كيفية ترجمة مفردات متصادمة من لغات متعددة.

بالعودة إلى مجموعة « المهربون « لديبلجاك، المجموعة الشعرية التي تضم ست عشرة قصيدة (كل منها رباعية لا قافية فيها) وتشكل خارطة نفسيّة تاريخية لمدينة ليوبليانا (عاصمة سلوفينيا)، فمعظم الصعوبات التي واجهتها حللتها بسهولة؛ بشيء من البحث (عادةً عن الأماكن والسياق التاريخي) أو بالاستفسار من ديبلجاك للتأكيد من ذلك.

على الرغم من أنني قرأت كل قصيدة في مجموعة «الغابة والكؤوس» لسالمون ما لا يقل عن عشرين مرة، إلا أن بعض القصائد لا تزال تبدو لي غريبة تماماً، وعلى الرغم من وجود عدد قليل من القصائد استطعت شرحها بالمعنى التقليدي، إلا أنني كنت على علاقة مع معظم القصائد الموجودة في الكتاب. لكن كانت تلك العلاقة حدسيّة، وعملية موجهة، ومحسوسة.

خلافاً لذلك، لدي فهم قوي لعمل ديبلجاك «المهربون،» ومجموعة شتيغر «الأشياء و برلين والأمتعة الأساسية» (مجموعة من خمسة وعشرين قصيدة نثرية من كتاب الأجسام) كنت أدرك ما تفعله كل قصيدة، كيف كُتبت، وأين تريد أن تصل، وكيف، وما مؤداها. في أثناء مناقشة القصائد، يمكن أن أتحدث عن نهجها، وأن أسير أيضاً على خطا شخص مرّ بتلك القصائد، إذا لم تكن على خطا مؤلفها، ثم أتعامل معها كقارئ

من المقربين إليها. وهذا نادراً ما يحدث مع قصائد سالمون.

بعد ترجمة تسعين قصيدة لسالمون، بدأت بترجمة مجموعة «أشياء لشتيغر»، بدت الترجمة مريحة وواضحة في بعض الأحيان، فقد تلقى دماغي مثل هذه الصدمة من سالمون، فترجمة أي شيء آخر سيكون أشبه بقيادة سيّارة حقيقية على طريق حقيقي، في حين أن ترجمة سالمون كانت أشبه بقيادة شيء موجود على الشاطئ أعلى الجرف, يدرك المرء بطريقة ما أنه لن يتحطم، لكن لا يعرف إلى أين أو حتى كيف يذهب.

«ترجمات مختارة» لميروين 1948-1968 وما تلاها من «ترجمات مختارة» 1968-1978 كانت كتباً غير عاديّة، تشمل قصائد قام بترجمتها؛ ترجمات عن ترجمات، ترجمات مركّبة عن ترجمات متعددة، وترجمات عن لغات غير اللغة الأصليّة، و «ترجمات لـ « قصائد قام مترجمون آخرون بترجمتها، ترجمها له بشكل أوّلي، وعلى الرغم من تلميحه إلى هذه الاختلافات في النُهج في مقدمات الكتب، إلا أنه لم يكشف لنا كيف أدار العمليات المختلفة، وكيف أثرت تلك العمليات المختلفة على نتاجاته، أو لماذا قام بترجمة القصائد المترجمة وعرضها بالطريقة ذاتها.

لمَ وجدت هذه الكتب أساساً؟ ولمَ نحتاج حتى إلى مجلد واحد من «الترجمات المختارة» لميروين إذا لم نكن نبحث عن ميرووين هناك؟ تشمل المجموعة الأولى قصائد مصرية، وصينية، وفيتنامية، ومن منطقة القبائل، ومن «الإسكيمو»، والكيشوان، والكاكسينوا، والإسبانية، «ومن اليهود الإسبان،» ومن الكاتالونية، والبرتغالية، والإيطالية، والفرنسية، والألمانية، والرومانية، والروسية، والويلزية، والأيرلندية، واليونانية، واللاتينية. ويضم الكتاب الثاني قصائد من اليونانية والفرنسية والإسبانية والإيطالية والبرتغالية والروسية والسويدية و»الأمريكية الهندية» والإنكا، والمايان و»الإسكيمو» (عن الإصدارات الفرنسية) واليابانية، والسنسكريتية، والفارسية، والتركية والباكستانية، معظمها أنجزت بين عامي 1968 و 1973، وعدد قليل آخر بين عامي 1974 و 1977. فلو ترجم «مروين» جميع القصائد ونقلها من لغاتها الأصلية إلى الإنجليزية، أو عنده أجندة أوسع من تلك، كما فعل عزرا باوند، عندئذ ستشكل هذه الكتب إنجازاً كبيراً.

لنقارن هذه الجولة العالمية لميروين بعمل باوند. (يدعي ميروين أن باوند كان المحفّز الأولي لأعماله في الترجمة، لذلك يبدو أن ثمة مبرر للمقارنة) كما ترجم باوند العديد من اللغات، وفي أوقات مختلفة، وبدرجات متفاوتة من الخبرة، لكن كان له

أسلوب هادف ومبتكر في نهج ترجمته. قد يعتقد المرء أن «ميروين» يحاكي محاولة باوند لتغيير شعر عصره عن طريق الترجمة (وذلك بحقن الشعر المعاصر بشعر من الماضي البعيد، فقد حاول باوند تغيير الشعر الإنجليزي والأمريكي في أوائل القرن العشرين) فإذا كان هذا هدف ميروين، فليس ثمة دليل على ذلك في ترجماته السلسة . شعر ميروين نفسه، من ناحية أخرى، كان له تأثير كبير على الشعر الأمريكي في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، ومن المرجح بالطبع أن تكون ترجماته قد أثرت تأثيراً عميقاً في شعره، مما جعل هذه المجلدات ذات فائدة كبيرة، ونوافذ على شعره أكثر من كونها ترجمات.

على الرغم من ادعائه «أن نهج الترجمة نشاط مجهول نسبياً»، إلا أنه يقول: «لم يعد يستخدم الترجمة كوسيلة لتعزيز الكتابة التي أصبحت وقتئذ مصدر فخرّ وتميّز له»، و»شعر أنه أصبح مدفوعاً لبقاء الترجمة والكتابة الخاصة به منفصلتان أكثر فأكثر عن بعضهما، فيمكن أن تقرأ طبعات «الترجمات المختارة» لميروين كأنها كتب لقصائد ميروين نُقلت واستلهمت وأخذت بتصرف من مصادر أخرى، وتوضح الكتب مخاطر الترجمة من القواميس المعاصرة فقط، خاصة إذا كان المترجم شاعراً يميل أيضاً إلى أسلوب فريد ومميز.

على النقيض من ذلك، تناول ترجمات باوند، من أعماله المبكرة (تقليداً لترجمات لجويدو كافالكانتي لـ «هانيرتش هانيه،» و»البحّارة «)، إلى كاثي عام 1915)والتي تشمل زوجة التاجر النهر: رسالة(، إلى «تحية إلى سكستوس بروبرتيوس، 1919» إلى مشروعه مدى الحياة «الكانتوس» (الذي بدأ بترجمة الأوديسا إلى الوزن الشعري الأنجلو سكسوني) إلى ترجماته المتأخرة - الترجمات اللاتينية لكونفوشيوس، وتسليم نوح لسوفوكليس،(2) (a Noh rendition of Sophocles) وترجمات قصائد كاتولوس، هوراس، ورامبو. خلافاً لميروين، يقوم باوند بتطبيق استراتيجيات مختلفة للترجمة، لدرجة لا يزال منظرو الترجمة يكتبون عنها، بل إن بعضهم دُهِش من حقيقة نهجة الحداثي المناهض للفصاحة في الترجمة، الذي لم يكن ذا نفوذ كبير في ذلك الوقت. يناقش «روني أبتر» كيف رفض باوند «الأسلوب القديم الزائف» لمترجمين من العصر الفيكتوري، فلم يستخدم فقط الأسلوب المعاصر للقصائد القديمة، بل استخدم مزيجاً من الأساليب، «بدءاً من الأساليب القديمة بامتياز، إلى تلك المعاصرة بشكل كامل»،

أحياناً داخل القصيدة نفسها.

في القصة القصيرة لـ لينه دينه (شاعر وروائي أمريكي من أصول فيتنامية) «سجين بقاموس»، ما يملكه السجين هو قاموس بلغة لا يعرفها. بعد أن استخدم السجين الكتاب لأغراض متعددة – مقعد، ووسادة، وورق للمرحاض - يقرر تعلّم اللغة، على الرغم من أن «كل تعريف يتكون من كلمات غير معروفة له تماماً.» وهكذا فكل كلمة غير معروفة ستقوده إلى كلمات أخرى غير معروفة، ومع ذلك، يظل «مصمماً على استظهار كل تعريف في كل صفحة.» واكتسابه للغة الجديدة جعله ينسى «كل كلمات لغته الأم تقريباً».

على الرغم من عدم معرفته لمعنى الكلمات، وما تشير إليه في الحياة الواقعية، لكن كان يظن أنّه يفهم هذه الكلمات لأنّه يعرف تعاريفها، ولأنّه كان يعيش داخل هذه اللغة طوال الوقت، كجنين يكبر داخل الرحم، كانت هناك أوقات يشعر فيها بالثقة أنّه قادر على تخمين المضامين العامة للكلمة.. . لكن كانت بكل تأكيد تخميناته خاطئة بشكل دائم.

هكذا يصبح السجين مترجماً. في النهاية، «الكلمة الوحيدة التي اكتسبها هي «القاموس»، لأنها بكل بساطة طُبعت على غلاف كتاب كان يعرف بكل تأكيد أنّه قاموس، وحتى عندما جاء على تعريف «السجين»، حفظه عن ظهر قلب، لم يكن يعلم أنّه يقرأ عن نفسه فقط. «

«قيصر إيرا» في روايته «المؤتمر الأدبي،» هناك مترجم عاطل عن العمل، حدث أن أصبح عالماً مجنوناً وقد صمم السيطرة على العالم. جوهر الخطة عنده للاستحواذ على العالم هو استنساخ عبقري: الكاتب المكسيكي كارلوس فوينتيس. وهكذا استنسخ المترجم عبقرياً. لكن تفشل الأمور عندما يسرق العالِم المجنون خلية من ربطة عنق فوينتيس الحريرية، وليس من فوينتيس نفسه، ويدرجها في آلة الاستنساخ. النتيجة: ديدان حرير هائلة تهدد بتدمير المدينة، وهكذا فالمترجم لا يستنسخ سوى ملابس العبقرية.

في قصيدة سالمون «ذراع الخشب الأبيض»، قمت بداية بترجمة« Nathan’s headboard is in Prague” اللوحة الرأسيّة لـناتان في براغ « بـ « Nathan’s bedhead is in Prague الشعر الأشعث لـناتان في براغ، لأن العبارة السلوفينية تعني حرفياً «رأس السرير «(head of bed). تحيّرت في هذه الكلمة (رأس السرير) لبعض

الوقت؛ كيف يكون شَعْر أحدهم أشعث في براغ، ولا يوجد أي رابط ظاهري بشخص شعره بهذه الشكل، حتى أدركت (بشيء من المساعدة من باحث الصور في غوغل الذي عرض لي عشرات الصور من غرف الفندق) أن العبارة تشير إلى ما يمكن أن يُسمى «اللوحة الرأسيّة»، وكنت في وقت واحد مستمتعاً بخطأي ومرتاحاً لتصحيحه، وعندما نظرت وقتئذ إلى البيت المصحح، شعرت بالتشويش من جديد.

تتطلب ترجمة سالمون رغبة معينة تجعل أحدنا يخادع نفسه، وكما يذكر فريدريك شليماخر في كتابه «عن الطرق المختلفة للترجمة»: الترجمة هي «الشكل الأكثر استثنائية في الإذلال الذي يمكن أن يلحقه الكاتب بنفسه».

لا أستطيع أن أعرف كيف يتلقى المتحدث السلوفييني الأصلي قصائد شتيغر، لكن تحمل القصائد باللغة الإنجليزية وزناً ثقيلاً، وتتحرك في الوقت نفسه بخفة زائدة، فالقصائد ضخمة وخفيفة كالريش. لقد غيّرت القصائد الكيفية التي أنظر بها إلى بعض الأشياء – المباول، والمباشر،(أداة البشر) والمظلات بشكل خاص. كان شتيغر نفسه أول من ترجم «كتاب الأشياء،» حاملاً القصائد من أرض الأشياء إلى اللغة. أنا صاغهم بكل بساطة إلى لغة أخرى. فقد أوجد شتيغر تكافؤات بين الأشياء والكلمات، أنا من أنشأ تكافؤات بين الكلمات والكلمات.

موقف سالمون من الترجمة يعاكس موقف والتر بنيامين. كتب بنيامين: «الاستدعاء الحرفي لبناء الجملة يهدّم نظرية استنساخ المعنى بشكل كامل، ويشكل تهديداً مباشراً لفهم المعنى (مهمة المترجم) بالطبع، عندما يكون عمل الشاعر «تهديداً مباشراً لفهم المعنى»، يبدو من المناسب أن تدفع الترجمة بهذا الهدف أيضاً.

الإغراء الرئيسي في الاشتغال على شعر»سالمون» هو استخدام الترجمة كوسيلة للتفسير أو، الأسوأ من ذلك، كوسيلة للترويض، فبدلاً من استنساخ العبارة أو السطر أو الجملة حرفياً (التي تنتج في بعض الأحيان عبارة لا معنى لها)، قد يرغب المترجم في ضبط العبارة أو السطر أو الجملة بحيث تصبح مفهومة، ولأن المترجم يجب أن يكون لديه خيارات باستمرار، فإن خطر فرض التفسير - محاولة معرفة معنى الوحدة النحوية التي قد لا تحمل معنى منطقياً، وتالياً إدراج الاستنتاجات في الترجمة- يبقى ثابتاً. لكن المترجم في الأصل يحتاج إلى حل الغموض المعنّد في الأصل.

لأنني أركز بشدة على السطر (البيت الشعري) حين أكتب القصائد، وحين أترجم

أحاول الحفاظ على شكل القصائد الأصلية باللغة الإنجليزية. لكن كان لدى الشعراء السلوفيون الذين قمت بترجمتهم مواقف مختلفة تجاه البيت الشعري، مما اضطرني إلى ضبط وجهة نظري حول كيفية عمل البيت الشعري.

يرى «سالمون» أن بدايات الأبيات أكثر أهمية من نهاياتها (لهذا شاع في أعماله فواصل الأسطر(3) الضعيفة تقليدياً). في محادثة معه عبر البريد الإلكتروني بشأن أبياته وفواصل الأسطر (الأبيات الشعرية) عنده، كتب: «عادة ما أقفّي في بداية البيت وليس في نهايته، لهذا تخرج مثل هذه الفواصل الغريبة للأبيات». هذا يجبرني أن أجد شيئاً من التوازن بين رغبتي في وجود نهايات قوية للأبيات ورغبته في وجود بدايات قوية.

إذا أصبح البيت ثقيلاً في الترجمة، وامتد إلى ما أبعد من جيرانه، فإن شتيغر يرحب بنقل جزء من العبارة إلى السطر التالي، بهذا فهو يفصل البيت الأصلي، ويكسر وحدة هذا البيت لصالح التوازن الكلي.

وبشكل مشابه يبدي ديبلجاك اهتماماً بالمظهر المرئي للبيت أكثر من اهتمامه بالبيت كوحدة فكرية أو تعبيرية؛ فالأبيات يجب أن تتساوق قدر الإمكان لأن «القصائد ينظر إليها على أنها شبكة بخطوط متساوية الأبعاد،» وهكذا، يمكن التضحية بالوحدة الشكليّة لكل بيت لصالح التساوق المرئي. إحدى واجباتي إذن التوفيق بين ولعه بالتساوق والتزامي الشخصي بالبيت.

أثناء ترجمة « الغابة والكؤوس « كنت غالباً ما أسأل» سالمون» عن الأبيات وفواصل الأبيات، كما حاولت أن أشرح له خياراتي. في رسالة أرسلتها له بالبريد الإلكتروني في 21 يوليو/تموز 2006، كتبت:

لقد لاحظت بشكل عام أن فواصل الأبيات في النص الأصلي تميل إلى الاختفاء في نسخك الإنجليزية، ربما لأنك تعمل على الاحتفاظ بأبيات متوازنة نسبياً في النسخة الإنجليزية بأكملها. أرغب في الحفاظ على أكبر عدد ممكن من فواصل الأبيات الهادف مع لفت الانتباه إلى ذلك التوازن، وإلى إمكان استمرار العبارة والصوت إلى البيت التالي في النسخة الإنجليزية. لذلك عندما ألاحظ شيئاً في السلوفينية، أحاول نقله إلى الإنجليزية, وعندما لا يفسد هذا الشيء النسخة الإنجليزية أو يشوه النسخة الأصلية عند تقديم شيء من الحماسة على صعيد الشكل، فإنني أفعل ذلك. مثال على ذلك المقطع

الأول من هذه القصيدة:

التخمة تهمس بالعطر. تفتح الأنف،

وتطوي الجلد. زعانفي تنمو وترفرف - أعلاماً –

بإصبعي ألمس مرفقي، لأرى إن كان يسمع.

إنهاء البيت الأول بـ كلمة «الأنف،» والسطر الثالث بـ كلمة «يسمع،» يقدّم لنا قافية رنّانة لكنها هادئة. وإنهاء البيت الثاني بـ «الأعلام،» والشرطة (الخط الأفقي الصغير) المتبوعة بفاصلة تحافظ على فُجائية العبارة، لكن تصبح أيضاً علماً بحد ذاتها داخل البيت والمقطع. وإنهاء البيت الثالث بكلمة «يسمع» تخلق استمراً قوياً، لأن القارئ لا يعرف الهدف من «يسمع» حتى ينتقل إلى المقطع التالي - لذا فهو الاستمرار الذي يعزز الشكل والمحتوى على حد سواء.

هناك عمل مشابه في المقطع الثاني - «الدائرة « circle و «الزخرفات»frills لها إيقاع هادئ، وكلمة « حليبي» milkier تجسر الكلمتين الاثنتين بصوتيها الكاف "k " واللام «L»، في حين تعمل بالأصوات نفسها في كلمات أخرى من هذا المقطع.

أردت فقط أن أقدّم لك مثالاً لما أحاول فعله في أبياتك، احترم النص الأصلي قدر الإمكان، في حين يقع الضغط على اللغة الإنجليزية.

عندما يريد الشاعر أن يترجم القصائد إلى اللغة الإنجليزية لتفعل ما تفعله القصائد في الإنجليزية (أي عندما يطلب من الشاعر صراحةً أن يقوم بترجمة سلسة)، كنت مستعداً للتضحية ببعض المعنى في النص الأصلي لجعل القصيدة تعمل عمل القصائد التي كتبت بالإنجليزية، لكن القصيدة المترجمة لا بد أن تحتوي على قدر من الغرابة؛ ليست غرابة فريدة، لكن تذكرك بأن القصيدة نشأت في مكان آخر. يحتاج المترجمون إلى مقاومة نزوع اللغة الإنجليزية لاستيعاب كل شيء، وأيّاً كانت أهمية الشاعر مثل «سالمون «لقرّاء الشعر الأمريكيين، فإن عمله لا يمكن ولا ينبغي أمركته.

مع سالمون، أردت بشدة أن تبدو القصائد ذات خصوصية باللغة الإنجليزية، فالقيام بخلاف ذلك من شأنه أن يضر بالمضمون الحقيقي لقصائده. مع تيغر وديبلجاك، عملت على جعل القصائد مقروءة بشكل جيد باللغة الإنجليزية، لكنني حافظت على أكبر قدر ممكن من خصوصيّة القصائد بدلاً من محاولة تنميطها (على سبيل المثال، قصيدة

هايراك Hayrack، إحدى القصائد القليلة في مجموعة «كتاب الأشياء» التي لم تنشر أولا في أي مجلة (تم رفض القصيدة عدة مرات]، وانتشار الفواصل في «المهربون»، إذ أن استخدام اللغة الإنجليزية يتطلب نقاطاً وفواصل منقوطة وشرطات افقيّة صغيرة).

قبل عشر سنوات من بدء الترجمة، سألت الشاعرة الأيرلندية «نوالا ني دومهنيل» Nuala Ní Dhomhnaill عن أهم شيء عندها حين نقلت قصائدها إلى اللغة الإنجليزية. كان جوابها: «إنّه الجهد». ليس المعنى الحرفي، وليس الجوهر الأساسي، وليس الشكل، وليس الموسيقى. إنّه الجهد.

كررت ني دومهنيل ما قالته في محادثة مع «ميدبه ماكجوكيان» التي نشرتها مجلة «ساوثيرت ريفيو» في عام 1995: «إن الشيء الأكثر أهمية هو حصولك على «الجهد» الذي يقف خلف الكلمات». يعرّف «ويبستري» (نسبة إلى قاموس ويبستر) «الجهد» بأنه «القوة الكهربائية» أو فرق الكمون الذي يعبّر عنه بالفولط. «إذا قلنا إن الفولط هو المكافئ للكلمة، فإن الجهد يمكن أن يصبح» القوة الدافعة الكهربائية أو فرق الكمون الذي يعبّر عنه بالكلمات». فرق الكمون هو «الفرق بين إمكانات نقطتين في المجال الكهربائي، يساوي مقدار العمل المنجز في نقل شحنة صغيرة نسبياً من نقطة إلى أخرى.» إذا اعتبرنا أن «الحقل الكهربائي» هو اللغة نفسها، تصبح النقطتان هما اللغتان (المصدر والهدف)، حيث يصبح انتقال الطاقة من نقطة إلى أخرى عملية انتقال للغة، وكل ما تجسده ثقافياً واجتماعياً وتاريخياً وجودياً، لكن دعونا ألا ننسى «المحرك الكهربائي»، «المرتبط بتدفق الكهرباء، أو إنتاجها، أو الميل إلى إنتاجها.» إذا قبلنا اللغة كحقل كهربائي ديناميكي، فإن عملية الترجمة تصبح محركاً كهربائياً وبهذا فأنها تخص انتاج الكهرباء وتدفقها؛ تدفق اللغة التي تعتمد على الجهد في تأثيرها. لكن بالترجمة لا يمكننا قياس أو تحديد قيمة تدفق الكلمات من لغة إلى أخرى، إنما الجهد لدى ني دومهنيل الذي تحركه الكلمة يتعذر قياسه أو تحديده.

تتكون شبكية العين من خلايا خاصة تسمى العصيّات والأقماع، هذه الخلايا تغيّر الضوء الذي يسقط عليها، ويصبح نموذج الضوء نموذجاً من الإشارات العصبيّة التي تنتقل إلى الدماغ. قال تيم: «إنها كمن يترجم من لغة إلى أخرى.» «فالعصيّات والأقماع تنقل اللغة الضوئية إلى اللغة العصبيّة.»

الحافلة المدرسية السحريّة تستكشف الحواس:

عند نقل قصائد سالمون إلى اللغة الإنجليزية، شعرت أنّني كنت في حالة من التأهب الكامل، فقد كانت حواسي مفتوحة على جميع المحفزات. شعرت بالإلهام، في وسائل الإعلام. عرفتُ أنني كنت أكتب قصيدة وأنني شخصياً لم أكتب شيئاً. التقط أنطوان بيرمان هذه المفارقة في كتابه تجربة الأجنبي: المترجم يقدّم نفسه ككاتب، لكنه كاتب ثان، هو مؤلف، لكن لم يكن يوماً المؤلف (بلام التعريف). لكن هناك موريس بلانشوت أيضاً، في كتابه «الصداقة»: الشخص المستعد للترجمة هو دوماً في علاقة حميمة وخطيرة ومثيرة للإعجاب - هذه المألوفيّة تمنحه الحق بأن يكون الأكثر غطرسة وسريّة بين الكُتاب، مع اقتناعهم بأن الترجمة في نهاية المطاف هي الجنون .»

ذات مرة، في أثناء محاولتي لفهم جزء من قصيدة سالمون (الأرض السمراء والأقدار) كتبت إليه بعض الأسئلة مبتدئاً بترجمتي الفظّة للقصيدة، مع بدائل بين قوسين:

المُراحة (4) (الأرض المُراحة؟ التراب البِكر؟) والأقدار.

الصبي ينظف المطبخ ويحطم (يدمّر) طمث الأم.

العرابون يشعلون الميكروويف.

الأفاعي وبيوض الفصح(5) والقبعات الرمادية والمصابيح المعلقة بكلاليب تتقشر من الأعمدة (الركائز؟) في الجدران. هو من يخمّر نفثات المُسكرات حول ركام الحجارة، تعويذة. هو من يفور غضباً يحمل الجبال (هل يفور غضباً الشخص الذي يحمل؟) وهذا الذي ترجّل عن جواده يدعم المترفين . أقلّب (أدوّر؟) الثديين (الصدر؟) والأوراق. النهر يشكل القوس (الشريط؟). من السهل أن تعثر على قوالب في أشكال الحجارة، لكن في الوحل تجد هناك الكرة الحديدية لقلادة الحصان. (أيتها الجذوع.) أنت تغرقين لأنك لم تخترقي (تثقبي؟) الماء المتناثر فقط يشرب الماء. ولا يتمايل من الماء سوى ذلك (المزدحم؟ المحشو؟) كاملاً.

هل «المراحة» “fallow” في العنوان صفة أم اسم؟ فكلمة «مراحة» لا يمكن أن تأتي اسماً في اللغة الإنجليزية دون أن تتبع بكلمة «أرض» land، لذلك فهي اسم، وينبغي أن يكون العنوان «الأرض المُراحة والأقدار « Fallow Land and the Fates

في العنوان، ما المعاني الأخرى الممكنة لكلمة «parke» (بدلاً من park؟) فأي بديل لكلمة «piko»؟ وطالما هي نقطة أيضاً full stop، هل يمكن استخدام «نقطة period» بدلاً منها؟ أم أن ذلك قد يشوّه المعنى من خلال الإشارة إلى طمث الأم؟ أنا لستُ راضياً عن «النقطة» (dot) لأن صورة تحطيم / وتدمير النقطة (الدوت) لا تؤدي المعنى الذي جاءت فيه. هل «”lus(h)c(h)ijo“ في السطر الرابع استخدمت اسماً أم فعلاً؟ إذا كانت فعلاً، فيجب أن تأتي في نهاية الجملة وتكون «تقشر» flake (أعتقد أن الصورة هي أعمدة على الجدران مع تلك الأشياء التي عليها تتقشر أو تقشر(flaking or peeling off)، أما إذا جاءت اسماً، فيجب أن تأتي في البداية وتكون «قشر»: «قشور الثعابين، وقشور بيض عيد الفصح, «... في السطر الأخير، تجد كلمة ماء (voda) وكامل «polna» لأنها ممتلئة من الشرب، أم أنها ممتلئة بأشياء أخرى؟ إذا لم تكن ممتلئة من مياه الشرب، فيجب استخدام «مزدحمة» أو ربما «محشوة». وهل الشخص الذي يصنع الخمرة، يثير غضب الشخص الذي يحمل الجبل؟ أم أنّهما شخصان مختلفان؟ هل لك شرح الحدث الذي تخبئه عبارة «Obrac (h) am prsi in papirje»؟

- بريان هنري إلى توماز سالمون، 20 يوليو 2006

رده:

Zdrobiti piko mamici تعني بالضبط تدمير نقطة (دوت) الأم. دعنا نتركها. كأن الأم لديها نقطة (دوت) ويريد الابن تدميرها. بالطبع النقطة ليست شيئاً ماديّاً وليس بمقدورنا تدميرها، ولماذا سيكون لدى الأم نقطة، وكيف سيبدو الأمر, هذا ما لا نعرفه ولا يمكننا تخيله. هذا هو الدليل على كتابتي، وهذا هو الجزء المضطرب في كتابتي الذي لا يمكن فهمه. Pika هنا معناها نقطة (دوت)، وليست طمث period. فهناك انحراف لاشعوري محتمل في اللغة الإنجليزية، ولكن يجب أن يظلّ خفيّاً. فالنقطة (period) تدمر كل شيء هنا. الحقيقة ما لا تريد فهمه اجعله بيتاً من الشعر.

لم يشعل العرابون أفران الميكروويف، بدأت أفران المايكرويف تشتعل من تلقاء نفسها كما لو أنها ورقة أو سجلات، وهذا ما حدث للعرابين. ربما أيضاً: اشتعلت أفران الميكروويف للعرابين.

Sopsti po melishchih عبارة غريبة تماماً بالسلوفينية، ويجب أن تبقى بهذا الشكل، «حول كومة من الحجارة «، أشعر أنها منطقية، والأفضل أن تكون « على

الحجارة « «On screes فاستخدامon أكثر مادية هنا، وحقيقة أن يحدث هذا على عديد من الحجارة وليس على حجر واحد هو أكثر جمالية. أنا محطم الصور ولست صانعاً لها، بل أطمرها في أعماق الأرض. في السطر العاشر، أقترح «ربط» tie أو «شبكة» mesh، لأن «القوس» bow يعني أقواس النهر. River bows « الشريط» ribbon تقترب كثيراً من معنى أن النهر يصنع الشرائط بتدفقه. صورتي هذه أكثر راديكالية النهر يصنع شبكة. أرجوك دع «الجذوع تغطس، ليس بمقدروك اختراق الماء!» ربما علامة التعجب مفقودة هنا. الجذوع تغرق، وأنا أخبرهم بأنهم لا يستطيعون اختراق الماء. هذا كل شيء. لقد سبق لها أن غرقت بالفعل، لا يمكننا أن نضيف، لوجود كلمة ألخ. لا تحاول ترويض جنوني الكريستالي. الأشياء بسيطة للغاية. فأنا أصف فقط ما يفعلونه أو ما أطلب منهم القيام به. وهم يحبّون أن يفعلوا ما لم يحدث من قبل. بعد أن مررت بقصيدة سالمون «الملك يحب الشمس» عدة مرات، وجدت ما كنت اعتقد بأنه مشكلة:

بالنظر إلى القصيدة مرة أخرى، لاحظت وجود مشكلة في الثلاثة، و«هي» في الأبيات الأربعة الأولى.

في البيت التالي « يفتح كرقعة» It opens like a patch هل يشير الضمير «it» إلى الاختراع؟ إذا كان كذلك، فلدينا مشكلة في العائدية، لأن الضمير it استخدم مرتين قبل الإشارة إلى طلب الأشخاص (أو إلى الأشخاص، أنا لست متأكداً). وأتساءل أيضاً عما إذا كان الضمير «it» يشير إلى الإمبراطورية التي تأتي بعده على الفور, وعلى الرغم من عدم إمكان فهم هذا في اللغة الإنجليزية، إلا أنني أراه مجدياً في اللغة السلوفينية، لأن التأثيرات النحوية مختلفة.

يمكننا حلّ ذلك بتغيير «it» في البيتين:

«لم يتغاضى عنه» He didn't overlooked it

وفي:

«لم يكن قادراً على التغاضي عنه» He wasn't able to overlook it

إلى «them»، والإبقاء على « يفتح كرقعة » It opens like a patch. وهذا سيجعل «it » تشير بوضوح إلى الاختراع.

كيف ذلك؟ لقد غيرت «الغلاف» wrapper إلى «اللفاف» wrap لأن «اللفاف»

يستخدم للملابس أما «الغلاف» فلا تستخدم، وأحببت أيضاً تأثير الكلمات ذات المقطع الأحادي. أيضاً، هناك سبب وجيه آخر لاستخدام «بثرة » blisters بدلا من ثَفَن calluses هو أن البثرة تأتي أولاً، قبل الثفن. أقترح أيضاً تغيير «يكتسب» obtain في البيت «يكتسب القطب اللون اللازوردي» The pole obtains azure لأن» يكتسب obtain جاءت هنا على نحو فظ.

براين هنري إلى توماز سالمون، 22 يوليو 2006.

رده:

أنا أحب اللفاف wrap بدلاً من الغلاف wrapper، لكن لست مع التغييرات الأخرى جميعها، فلا أرى مشكلة إذا كان ثمة غموض في الكثير منها. يجب أن يكون هناك بعض الغموض، فبعض الجمل تسير في الضباب وبعضها الآخر يُلوى عنقها على نحو غريب، فأنا أحب الفظاظة، لأن الفظاظة أو عدم الملاءمة شيء جوهري وحاسم في كتابتي، فلا ينبغي أن تكون الأشياء واضحة. إذا كانت واضحة، فستكون مألوفة، فأنا أحب غزو اللغة ونزع المألوفية عنها. يجب أن تبتعد جُملي عن معنى التوازن، وعدم تكرار الكلمات كثيراً، فالتكرار صفة القوانين الكلاسيكية الفرنسية. بالنسبة إلى It لا أرى مشكلة فيها. ثالثاً: هي تشير إلى الاختراع، رابعاً: قد تشير إلى الإمبراطورية، لكن ما لا تعرفه تحديداً ما الذي يعجبني وما الذي أقوم به عن قصد.

تومان سالمون إلى براين هنري، 24 يوليو 2006 .

حاشية في الرسالة:

بالضبط، في الواقع هي بثرة blisters التي أصبحت ثفن calluses، وهذا السبب الذي جعلني أقول أولاً «الثفن»، فأنا أشتغل على التناقض، والسلبية، والأضداد، فكلمة «بثرة» كلمة طبيعية وأنيقة، أما «ثفن» فهي أثقل وأسمج. وأن يذهب القطب إلى اللون اللازوردي شيء طبيعي جداً. يكتسب القطب سطحاً مائيّاً داكناً لازوردياً، هذا ما ينبغي أن يكون، وهذا بالضبط ما أريد قوله. فربما الفاصلة بالسلوفينية هي التي تشوشك وعملت جزأين مختلفين. الفاصلة باللغة السلوفينية لها وجهان، فهي تشوش قليلاً.

توماز سالمون إلى براين هنري، 24 يوليو 2006

في أوقات أخرى، قمت باختلاق تعقيدات أكثر من تلك الموجود في الأصل. في قصيدة «جسر البلقان» لديبالجك، على سبيل المثال، قمت بترجمة عبارة» v vsakem

تعني « klju□ naklju□ju po□iva klju□ « : «نقود في كل صفة» وفي الأصل كلمة «مفتاح» key وليس (نقود) وكلمة naklju□ju تعني " صدفة" و»فرصة» أو «حادث» (coincidence) ونظراً الطريقة التي تم فيها تضمين «klju□» في «naklju□ju»، أردت أن أوجد التأثير نفسه باللغة الإنجليزية. على الرغم من أن كلمتي «مفتاح» و»نقود « لا يوجد رابط بينهما، إلا أن «المفتاح» و»النقود» يتقاسمان بعض العناصر الشعرية: مفردتان بمقطع صوتي واحد، كلتاهما ذات مقطع أحادي وكلتاهما تبدأان بالصوت «coin and key «k، يمكن للنقود أن تقوم بدور المفتاح، فتح الغسالة، أو لعبة الأركاد (الممر) أو دفع فاتورة الهاتف، و»النقود» يمكن أن تفتح لك الأبواب في المجتمع. (من لديه ما يكفي من النقود يمكنه فتح أي باب). لاحظ ديبلجاك أنني لم أترجم هذه الكلمة بشكل حرفي، لكنه أدرك أيضاً ما فعلته بـ «klju□» و «naklju□ju»، «وهذا يبطل أدعائي بوجود مفتاح مع كل صدفة فقط باللغة السلوفينية. هذه إضافة أعتز بها!»

بالنسبة إليّ، ترجمة القصائد أشبه ما تكون باللعبة أو اللغز، فذهني منشغل بحل شيء ما – ليس بحل معادلات، ولكن ربما بإيجاد مكافئات - كما هو الحال عند نقل قصيدة من اللغة السلوفيينية إلى اللغة الإنجليزية.

لقد بدأت هذا المشروع، كان جزء منه يرتبط بتفكيري بالترجمة (كعمل نقدي / إبداعي واختصاص له مناطق اهتمام خاصة به)، والجزء الآخر يرتبط بمجموعة من المقتطفات لنصوص مختلفة حول الترجمة، وجزء آخر يرتبط باستكشاف جزئي لعمليات الترجمة الخاصة بي - في نوفمبر 2009، بعد أن ترجمت ثلاثة كتب من السلوفينية. أصبحت فكرة الترجمة كعمل صداقة أساسي في المشروع، فقد أصبح هذا النهج أساسياً في عملي كمترجم. عملت بثبات في المشروع حتى عام 2011، وقد تجاوز مئة صفحة، ثم أنهيته لأركّز على أشياء أخرى.

عندما توفي توماز في كانون الأول من عام 2014، كان رد الفعل العاطفي والفوري لدي أن شرعت بترجمة بضع عشرات من قصائده في جلسات ترجمة طويلة خلال العشرة أيام التي تلت وفاته – العملية كانت تنتهي حتى ذلك الحين بإرسال الترجمات إليه لكي يعلّق عليها. وعندما كان لدي مجموعة قصائد مترجمة في مراحل متفاوتة من الإنجاز، أدركت (متأخراً على نحو سخيف) أن توماز لن يراها أبداً، ثم رأيت أن

ترجماتي، بموت توماز، أصبحت محاولات تراجع أو تأخير لا واعية على الأقل. إذا كان توماز على الدوام قارئاً لترجماتي، فمن البديهي في منطق الحزن أن يكون حيّاً اليوم لقراءتها طالما ترجمت له قصائده. انتهيت من ترجمة القصائد قدر استطاعتي، وكتبت بعض القطع النثرية عنه وعن عمله، ثم توقفت عن ترجمة قصائده. بعد ثلاثة عشر شهراً فقط، في يناير 2016، قُتل أليش ديبلجاك في حادث سير، بعد أقل من عام من ظهور « المهربون « باللغة الإنجليزية.

الكثير من الكلام عن ترجمة الشعر لا يركز فقط على استحالة ترجمته بل على ضياعه أيضاً، لكن بدلاً من التركيز على ما يمكن ضياعه في الترجمة، دعونا ننظر إلى ما يمكن نقله: نقل المعنى الحرفي للقصيدة بالقدر الممكن، النغمة، جو القصيدة، بعض موسيقاها (بما في ذلك السلالم الصوتية القابلة للمقارنة)، والكثير من مواقفها ورؤاها . هذا ليس كل شيء بكل تأكيد، لكنه أفضل من لا شيء.

لا يوجد أي سبب ندع فيه «النقص الذي لا مفر منه في جميع ترجماتنا» (شوبنهاور) يفقر أدبنا. إذا، كما يزعم إيف بونيفوي بأن: «القصيدة أقلّ من الشعر»، فما يضيّع على مستوى القصيدة الفردية أكثر مما يعوّض بما يضاف إلى الشعر. بطريقة ما، القصيدة الفردية تضحي بنفسها – أو يُضحّى بها - من أجل الفن ككل.

هوامش:

1ـ التوغا: لباس روماني قديم مميّز- المترجم.

2ـ نوح : الدراما المقنعة اليابانية التقليدية التي يتخللها الرقص والأغاني ، تطورت من طقوس الشنتو- المترجمة.

3ـ فاصل الأسطر (line breaks) عبارة عن أداة شعرية تستخدم في نهاية السطر، وبداية السطر التالي في القصيدة، و يمكن استخدامها دون علامات الترقيم التقليدية أيضاً، يمكن وصفها كنقطة حيث تقسم البيت إلى نصفين. المترجمة.

4ـ الأرض المُراحة: الأرض التي تترك عاماً كاملاً دون زراعة رغبة في إراحتها - المترجمة.

5ـ - بيوض الفصح: بيوض توضع عليها الزينة بمناسبة عيد الفصح- المترجمة.



الأدب الرقمي:
التصنيف والخصائص والكتابة التشاركية

نتالي لاسيل وبرون ليوتيه

ترجمة: د. عادل داود

مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

عدَّل ظهورُ الوسائط الرقمية ظروفَ المطالعة والكتابة(1) تعديلاً جذرياً. فلم يَعدْ كافياً إتقان القراءة والكتابة، بل صار ينبغي تطبيق هاتين المهارتَين في العالم الرقمي. وقد انتقلنا ـ منذ النصف الثاني من القرن العشرين حتى السنوات الراهنة ـ من عالمٍ أحادي النمط في جوهره سيطرَ عليه الحضور الشامل للرموز المكتوبة في الرسائلِ إلى بيئة تواصلية مغايرة تماماً؛ فراحت الأخيرة تزداد تنافراً لأنها تشير ـ من الناحية السيميائية- إلى تعدُّد شديد في الأنماط، وجاوَرت الكتابةَ بنحو مُطَّرِد تصوّراتٌ رمزية وصورٌ (النمط البصري)، وتصرفاتٌ وحركاتٌ (النمط الحركي)، وأصواتٌ (النمط الصوتي)(2). ويَستتبِع هذا التعدّد في الأنماط ـ فضلاً عن أنه أضحى المقياس تقريباً ـ تعقيدَ صلتنا بالمعنى في العموم، وذلك على الرغم من ظاهر الأمور؛ وتعقيدَ صلتنا الخاصة بمحتوى رسائل لا تُحصى راحت تجتاح وجودنا.

ونسعى في هذا المقال إلى تقديم نظرة شمولية عن الأشكال الأدبية الرقمية الجديدة، ولكننا نمرّ ـ من ناحية أخرى ـ على الجوانب الاجتماعية التي تبرزها الكتابة المتنامِيَة. ونطرح تساؤلاً في النهاية يخصّ المفهوم المبتكَر: تعدُّد القراءة / تعدُّد الكتابة.

• الأشكال الأدبية الرقمية الجديدة

تطوَّر الوصول إلى التقنيات الجديدة بطريقة هائلة في غضون بضع سنوات فقط؛ وذلك إنتاجاً وتلقّياً على حدٍّ سواء. ونعرِض هنا تصويراً عاماً مقتضَباً يخصّ هذه الأشكال النصية الجديدة، وخصائصها الأساسية.

التصنيفات

أولى ممارسات الكتابة الأدبية الرقمية هي الأدب الافتراضي، ومادته على وجه الدقة هي الأدب المنشور بصورة أساسية أو حصرية على الإنترنت. ونستحضر هنا الأعمال المُرقمَنَة، أي الملفات المعروضة بصيغة بي دي إف التي يمكن بلوغها على الشابكة أو بأسلوب قد يكون أكثر حداثة عن طريق وسائل النشر على الشابكة.

ويعدِّد كزافيه فرياس كوند، في دراسة عن أنموذج اللغة الجليقية أجراها عام 2009، الأجناسَ التي أتاح الأدب الافتراضي توليدها، وهي: الأدب المُصغَّر: وفق مبدأ الجمل القصيرة، المكتوبة نَظْماً أو نثراً، والمُدرَجة على الشابكة في مواقع مكرَّسة لذلك. والموقع الشخصي (بلوج): سواء أكان أدبياً أم غير أدبي. والكتاب الإلكتروني: بصيغة بي دي إف، ويُحمَّل أو يُقرَأ على مواقع المكتبات الافتراضية.

الأدب الرقمي: يسمّى الأدب السيبراني في بعض الكتابات، ويمثِّل امتداداً للأدب الافتراضي، ضمن معنىً لا يُعرَّف على نحو إدراج الأعمال الأدبية على الشابكة فحسب، بل على نحو استعمالٍ ملائمٍ لقدرات الجانب الرقمي الكامنة، وذلك منذ بداية عملية الإبداع. ويعرِّفه فيليب بوتز، في عمل صدرَ عام 2006 وحملَ عنوان: أساسيات الأدب الرقمي(3)، بأنه: «كل شكل سردي أو شعري يَستعمل الآلية المعلوماتية وسيلةً، ويطبِّق ميزة واحدة أو ميزات خصوصية عدة في هذه الوسيلة».

الأدب المتنامي: هو أحد أحدث التطورات في الأنماط الأدبية، المتصلة بالتقنيات الجديدة. وثمة حتى الآن قليل من العناصر لتعريفه. ولكنْ، يمكننا ـ استناداً إلى كتّاب، مثل: سارة دو هارو، أو أندريه غونثرت- بيان أنه أدب متعدد الأنماط، مَزيدٌ بوظائف تقنية (الحقيقة المتنامية، والجانب التفاعلي، والمشارَكة، والتعليقات، والعمليات التشاركية).

• الخصائص الأساسية

تَقتضي الإشارة، في المقام الأول، إلى امتلاك الأشكال الأدبية كلها الأساس «غيرَ المادي»، أي: النص الإلكتروني (نص متعدد الوسائط أو فائق الوسائط المتشعِّبة)؛ أو الكتاب الإلكتروني أو الرقمي، الذي يمضي في الرواج منذ عام 1998؛ أو البرامج المعلوماتية المتنوعة. فلا ينفي المحتوى بذاته السمةَ المادية عن النص الرقمي، بل يقوم بذلك الرمزُ الثنائي المستعمَل لتكوينه، ومِن ثمّ لتقديمه على أجهزة القراءة، التي تظلّ من ناحيتها مادية. وقد أتى تدخُّل الإنترنت شبه الدائم في مجال الأشكال الرقمية للأدب ـ منذ بداية استعماله في هذا الإطار ـ لتوحيد المعايير ومقايسة أشكال العرض، بإدراج رموز وخاصيات وظيفية متواترة. غير أنّ تطوُّر النفاذ إلى التقنيات الجوالة وإشاعتها لدى الجميع أتاحَ في السنوات الأخيرة فتحَ حقول الممكن بشأن الإبداع، إذ سمح بإدراج وظائف تحديد الموقع الجغرافي، والحقيقة المتنامية؛ وسهَّل المشاركة في المحتوى على نحو أكثر عفوية.

ويكون المحتوى الرقمي ـ من ناحية أخرى ـ تبعاً لعددٍ من الكتّاب، مثل: ميلاد الدويهي أو ريكي جيرفيه، ممتزَجاً بطبيعته. وهكذا، مع بقاء محتوى النص وجنسه وخصائصه اللغوية (أي ماديته اللغوية) على حالها بصورة تطابق تقريباً الأشكال التقليدية، يأتي التمزيج الداخلي للأشكال الجديدة محرِّراً الأدب من القواعد العامة المُتّفق عليها، فيسمح بتشظّي أنماط الإنشاء وأنماط التلقّي. وأمسى المجال الرقمي «مكمن المغامرة»، بحسب: ريكي جيرفيه- ألِيس فان دير كلاي ـ أميلي باكيه- باولا ماكروس- فريدريك ديبه- أميلي لانغلوا بيليفو- غابريل غوديت(4)، و«لا يمكن التنبؤ بشكله ولا بحدوده، فهو لا يمتلك حيزاً ولا مُحدِّداً إلا إلكترونياً». وتكون الوثيقة بفضل النص التشعبي أكثرَ من مجرد نص، لتصبح مزيجاً تفاعلياً

من الكتابات والصور والأصوات والرسومات وغير ذلك؛ أي يضحى النص تعددياً(5). والنص وفق تعريف فرانسوا راستيه(6) «مكوَّن من كلام ينتقل عن طريق وسيط»، إذ يتضاعف ويتحوَّل بتدخُّل وسيط رقمي، ليصبح نصاً تعددياً، وتنصهر الرسوم التوضيحية والأنماط الأخرى المرافِقة للنص في النسيج الكتابي عوضاً عن التركُّب فوقها، كما في الأدب التقليدي. وتمتلك الوثيقة الرقمية أيضاً قواعدها الخاصة بها، فمكوناتها نمطية، قابلة لإعادة التركيب، وفق نظام يجعل نظام الترميز مايكرو داتا خاضعاً للملفات، التي تكون تابعةً لصفحات الإنترنت، المرتبطة بدورها بمواقع الإنترنت، التابعة في آخر المطاف لشبكة معينة. وقُصارى القول: إنّ بنية الشبكة قد تزداد تعقيداً بطريقة هائلة، فتُقدِّم على وقْع ذلك احتمالات لا تنتهي(7) من الإبداع.

• الكتابة التشاركية للسرد المتنامي

أتت الوسائط الجديدة ـ اليومَ ـ لتقلب الأبنية السردية رأساً على عقب، عبر استعمال التفاعلية أو الحقيقة المتنامية. فما مدى إنتاج هذه الأشكال الجديدة من الكتابة التزاماً معيناً أو ممارسات تشاركية أو أنشطة تضامنية؟ تندرِج السرديات المتنامية في حركة عالمية، تعدِّل الجوانب الاجتماعية عن طريق التقنيات الجديدة. وإنَّ إدراج المكونات التشاركية يُنشئ بالطبع مساحاتٍ للحوار وتَقاسُم المعارف الجديدة، وذلك في كنف الأعمال ذاتها. بهذا، لا تُبدي بعض الأعمال رأياً وتُشارِك فِكراً على الشبكات الخاصة فحسب، بل تُسهِم أيضاً في تراكُم معرفة مشتركة عن بعض المباحث؛ إذ تبرُز الأعمال الأدبية، المرتبطة بالخيال أو غير المرتبطة به، على نحو مولِّدات لمجموعات مهتمة بموضوعات مشتركة، باحثةٍ عن الحوار. ويَدفع آخرون الصلة مع القراء إلى حدٍّ أبعد، فيتيحون ـ عبر تحديد الموقع الجغرافي- الاتصالَ مع قرّاء قريبين منا، في طيات القصة نفسها. وآخرون أيضاً يقدِّمون بطريقة تشاركية إمكانية إنشاء قصص مشتركة، يصبح الخط السردي حينها من إنتاج القرّاء. وإننا نشهد شبه تدويل فوريّ للأعمال، فضوابط التوزيع التقليدي للكتب لا تدخل هنا ضمن خط الحسبان؛ ويُطلِق عنصر مَجانيّتها مقدرات الجماهير، أي المشاركين. فحلول السرديات المتنامية يندرج في مسار مباشر

مع الممارسات متعددة الأنماط، التي تُهيّئها بصورة طبيعية التقنيات الجديدة. فقراءاتنا وممارساتنا الإخبارية اليومية هي ـ في الوقت الراهن- متعددة الأنماط إلى حدٍّ كبير، إذ نراوح على الدوام بين مختلف أشكال الوسائط، وذلك على هوى تجوالنا المعقَّد. والحاصل أنّ إدراج المحتويات الثرّة، التي تقترحها السرديات المتنامية، تَكشف عن أنماط اجتماعية جديدة من الإنتاج والتلقي الفنيَّين.

• الهوامش:

S. Bouchardon, I. Cailleau, S. Crozat, B. Bachimont et T. Hulin, «Explorer les (1)(possibles de l'écriture multimédia», dans F. Paquienséguy (dir.), Le(s) multi-média(s), Les .enjeux de l'information et de la communication, décembre 2011

G. Kress, Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary (2) .Communication, New York, Routledge, 2010, p. 79

P. Bootz, «Vers de nouvelles formes en poésie numérique programmée?», Rilune, (3) n° 5: littératures numériques en Europe, état de l'art, juillet 2006, http://www.rilune.org/ .bootz.pdf_4/mono5

B. Gervais, A. van der Klei, A. Paquet, P. Mackrous, F. Dubé, A. Langlois-Béliveau (4) et G. Gaudette, «Arts et littératures hypermédiatiques: éléments pour une valorisation de .la culture de l'écran», Digital Studies/ Le champ numérique, vol. 1, no 2, 2009

(5) مفهوم «تعدُّد النص» هو تطور لمفهوم «النص متعدد الأنماط». ويأتي لِسدِّ ثغرة في المشكلات المنهجية المعرفية المرافِقة للمفهوم الثاني.

يُنظَر بهذا الشأن:

J.-F. Boutin, «De la paralittérature a la littératie médiatique multimodale. Une évolution épistémologique et idéologique du champ de la littérature», dans M. Lebrun, N. Lacelle et J.-F. Boutin (dir.), La littératie médiatique multimodale. De nouvelles approches en lecture-écriture à l'école et hors de l'école, Québec, Presses de l'Université .du Québec, 2012

F. Rastier, Pour une sémantique des textes. Sens et textes, Paris, Didier, 1996, p. (6) .35-9

A. Liu, Translitteraties: le big bang de la lecture en ligne, Trad. Françoise Bouillot. E-Dossiers de (7) .(l'audiovisuel, janvier 2012, INA Expert (Inatheque of France





الرومانسية في المسرح

ميشيل جارتي

ترجمة: د. غسان السيد

مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية من سورية ـ عضو اتحاد الكُتَّاب العرب

حينما أصدر ستاندال Stendhal في عام 1823 كتابه راسين وشكسبير الذي سيقدمه في نسخة جديدة بعد سنتين، كان كلامه مختلفاً تماماً، فهو أولاً ليس عملاً ناضجاً بصورة كاملة، لكنه كتابة ظرفية قصيرة كان قد صاغ بعض أفكارها مسبقاً عام 1818 في نحو ثلاثين صفحة لم ينشرها: ما الرومانسية؟ فقد فرنَس كلمة الإيطاليين لأنه كان يفكر أن الكتاب سيُنشَر بلغتهم، لكن أيضاً لأن رومانسيته جاءت من رومانسيتهم، ومن رومانسية الإنكليز. ومن هنا يأتي الفضول المعجمي وموقفه الذي هو موقف مستقل: هذه الحيوية المبهجة، التي جعلت منه وريثاً للقرن الثامن عشر، تتناقض تماماً مع سوداوية شاتوبريان ومدام دو ستال، التي لم يحبها كثيراً،

وإذا كان يقدِّر قليلاً هوغو فإننا سنرى أن لامارتين كان بعيداً عن الانضمام إلى أطروحاته. في كل حال، حصلت حادثة أغضبته: في 31/ 7، وفي 2/ 8/ 1822، مثَّل ممثلون إنكليز مسرحية شكسبير بلغتهم على مسرح بورت سان مارتان، وقُوبِل العرض بعدائية شديدة، ولا سيما من قبل الشبان الليبراليين، أي اليساريين، إلى حد أن ستاندال، الليبرالي هو أيضاً، يقرِّر التعبير عن غضبه في مقالتين أعطاهما إلى مجلة يقدِّم إليها نصوصاً مجهولة الاسم ومترجَمة عادة إلى الإنكليزية ـ ولم تكن هي الحالة هذه المرة ـ مجلة باريس الشهرية للأدب الإنكليزي والقاري، في تشرين الأول عام 1822، وفي كانون الثاني عام 1823.

عُدِّل عمل الصحافي هذا، الذي سُبق بتمهيد وأضيف إليه فصل ثالث، بشكل خفيف وأصبح، في شهر آذار، كرَّاساً يُعدُّ هجوماً ساخراً على المدافعين عن الكلاسيكية ، وهو، في الوقت نفسه، بيان يدعو إلى مسرح أكثر حرية.

من المؤكَّد أن هذه الرغبة في التجديد كانت ضمن روح العصر، وشارل نوديه Charles Nodiet مثلاً، الذي يتحدث عن الطبعة الخامسة من كتاب من ألمانيا في الصحيفة الأكثر تحفظاً، وهي صحيفة نقاشات، وبعد أن أخذ علماً «بتأثير الثورات»، كتب في 8/ 11/ 1818: «لكن إذاً يجب التنازل بصراحة، لأن مؤسسات جديدة تتعارض مع الأدب القديم. حينما ينهض شعب جديد ومتجدِّد، فإنَّ أدباً جديداً ينهض معه. تبقى أعماله الكلاسيكية صروحاً، لكنها لم تُعَد نماذج. سيستمر هذا الشعب يفتخر بأعمال القدماء، لكنه لم يعد يفهمها»(1) هذا هو بالتأكيد درس مدام دو ستال، لكنها أيضاً رسالة ستاندال.

على الرغم من عنوانه الذي يستعيد أخذ اسمين، كان العصر يقارن بينهما غالباً، فإن كتاب راسين وشكسبير ليس دراسة مقارنة بين المسرحيين، ويتعلق الأمر هنا غالباً بالإشارة إلى التعارض بين نظامين، من أجل استخدام كلمة تعلَّق بها العصر: مسرحي مقيّد بقواعد، ومسرحي آخر لم يخضع لها. يضاف إلى ذلك أن ما الرومانسية؟ جعل من شكسبير مسبقاً «بطل الشعر الرومانسي»، ومن راسين «إله الكلاسيكيين»(2) وعليه فإن المسرحي الإنكليزي وجد نفسه موضع دراسة في كل مكان: حتى وإن كانت مدام دو ستال قد اتهمته عام 1800 بالإطناب وعدم الانسجام، أو مثل فولتير، بالفظاظة، فإنها تمدح أصالته التي ترى أنها تعود جزئياً إلى أنه لم يقلِّد النماذج القديمة، وتعترف «بجماليات من النوع الأول» في عمل هذا العبقري التلقائي «الذي يرسم عن الطبيعة»، والذي «يبدأ أدباً جديداً»: لا يتعلق الأمر، من وجهة نظرها، بمحاكاته بالتأكيد، لكن سيكون من المفيد «تطويعه لمسرحنا»(3).

يتجاهل كتاب عبقرية المسيحية، في المقابل، شكسبير، وحينما تحدث عنه شاتوبريان عام 1836 في عمله دراسة في الأدب الإنكليزي، فإن حكمه يبقى معتدلاً: إذا كان يأسف أن مثاله «استُخدِم لإفساد الفن» وقاد «المدرسة المسرحية الجديدة» إلى التأليف السيئ، و«الخلط بين الساخر والمثير للعاطفة»، فإنه يعترف، مع ذلك، بأن حكمه السيئ عليه جاء لأنه نظر إليه «بمنظار كلاسيكي»، ووضعه في مستوى أولئك الذين يصفهم بـ« أمهات العبقريات»، أي هؤلاء «الكتّاب الخمسة أو الستة الذين لبّوا بالحاجات كلها وغذّوا الفكر». لكن، في الواقع، في مقالة ظهرت في مجلة ميركور في شهر نيسان عام 1801، التي يشير إليها، جرت موازنة المنظار الكلاسيكي ـ أخذت الدراسة في الأدب الإنكليزي بعض المقاطع منها ـ لأنه، إذا كان شاتوبريان قد حكم على شكسبير بأنه كان يثير الإعجاب في عصره، واعترف له بـ« مواهب طبيعية خارقة»، فإنه كان ينتقد كتابته المسرحية ولا سيما من وجهة نظر كلاسيكية تحديداً: «يجب الاقتناع أولاً، إذاً، بأن الكتابة فن؛ وأن هذا الفن له بالضرورة أجناس، ولكل جنس قواعد. ويجب ألّا نقول إن الأجناس والقواعد اعتباطية؛ إنها وُلِدت من الطبيعة نفسها: الفن فَصَلَ، فقط، ما مزجته الطبيعة؛ لقد اختار أجمل السمات دون الابتعاد عن التشبُّه بالأنموذج العظيم»(4) لكن الدراسة في الأدب الإنكليزي، التي صدرت عام 1836، احتفظت بهذه السطور كاملة، والتي تعود إلى عام 1801.

لم يتوقف غيزو Guizot هنا، وحينما قدَّم «حياة شكسبير» عام 1821، في التمهيد الذي قدمه إلى الترجمة المعاد النظر فيها لـ« تورنور Tourneur، يؤكِّد، ربما بسرعة إلى حد ما، أنه لم يعد يوجد أحد يشكِّك في عبقريته ومجده ـ سنرى بعد قليل مثالاً مناقضاً ـ لكنه يأخذ علماً بنهاية «النظام الكلاسيكي»، ويعدّ أن نظام شكسبير يمكن لوحده أن يقدِّم «المخططات التي يجب أن يشتغل العبقري بموجبها»: وحده هذا النظام يتضمن هذه الشمولية من الفوائد والأحاسيس والشروط التي تشكِّل، بالنسبة إلينا، مشهد الأشياء البشرية»(5) وسيكون هذا هو أيضاً إحساس هوغو، كما سنرى، في التمهيد لـ كرومويل، وأكثر أيضاً في وليام شكسبير عام 1864، الذي هو، بعيداً عن المسرحي الإنكليزي، تأمُّل واسع في الأدب العالمي والعبقري. وإذا كان فيني Vigny، بعد سنتين من كرومويل، وفي «رسالة إلى اللورد*** إيرل أوف***» استخدمت كتمهيد لترجمته لـ عُطيل التي كانت قد عرضت في الكوميديا الفرنسية في 24/10/1829، قد احترس جيداً من جعل تاجر البندقية هذه أنموذجاً، فإنه يرى فيها هو أيضاً، مع ذلك، نُصْباً عظيماً «رفع سابقاً باليد الأقوى التي خلقت دائماً من أجل المسرح، ووفق نظام أعتقد أنه يناسب عصرنا»(6).

يظهر البعد الجدالي لكتاب ستاندال منذ الفصل الأول الذي يثير، في قسم كبير منه، نقاشاً بين أكاديمي وبين رومانسي يبدو متأدِّباً على الرغم من بعض العصبية المتبادلة، لكنه قُدِّم إلينا بأنه «حوار بين عدوين». مع ذلك توجد بعض السمات التي تميزهما بوضوح: يحصر الأول نفسه في موقف فرنسي حصري، في حين أن الثاني ينفتح على الآداب الأجنبية؛ يتعلق الأكاديمي بالقواعد ويضع الرومانسي في صف أولئك الذين يذمون الشعريات «لأنها، كما يقال، تقيّد العبقرية» ـ ويرى الرومانسي، من جهته، في هذه القواعد التي يدافع عنها الأكاديمي بأنها ليست متطلبات مسرحية، لكنها اصطلاحات اعتباطية: «أقول إن التقيُّد بوحدتي المكان والزمان هو عادة فرنسية، عادة عميقة متجذّرة، عادة نعزوها إلى أنفسنا بصعوبة لأن باريس هي صالون أوروبا وتمنحها صوتها؛ لكنني أقول إن هذه الوحدات ليست ضرورية أبداً من أجل إثارة الانفعال العميق، والتأثير الدرامي الحقيقي»(7).

وعليه، فإن مسألة الانفعال هذه مركزية، وتثير مسألة العلاقة بين الحدث والنص الذي يحمله: الجمهور من وجهة نظر ستاندال «لا يريد إلَا الأبيات الجميلة» ويكتفي بمسرحيات ضعيفة من وجهة نظر دراماتيكية إلى حد أنَّ البحر الإسكندراني «لم يعد غالباً إلَّا حماقة مخفية». وعليه فإن كلامه سيؤدي إلى قلب ما له حق الصدارة، حتى إذا كان قد تلقى دعم عدد جيد من منظري المسرح فإنه لم يكن متأكِّداً من أن أولوية الحدث على اللغة، التي يجب ألَّا تلفت الأنظار إليها، ستلقى الموافقة الكاملة ـ من هنا تأتي الرغبة في مسرح نثري ـ : ليس علينا إلَّا التفكير في الأسباب التي تجعلنا نُعجَب براسين اليوم ونعرض مسرحياته. كل شيء يحدث، في كل حال، كما لو أنه يجب نسيان الكاتب، كي يقدِّم كامل طاقته إلى الحدث الدرامي، ويجب أن يكون النص نوعاً من الزجاج الشفاف إلى حد ما كي يسمح للخدعة التي جعلها ستاندال تُولَد من الانفعال، والتي تسمح للمشاهد أن يعتقد بالتخييل المُقدَّم إليه: وهكذا لا تنبع المتعة من جمال النص لكنها «تعتمد على تكرار هذه اللحظات الجميلة من الخدعة، ومن حالة الانفعال التي تترك روح المشاهد فيها، بين وقت وآخر»(8) وعليه، فإن المُشاهِد حينما يُعجَب، تحديداً، بأبيات التراجيديا، التي تُعرَض أمامه، تتوقف الخدعة: يتوقف عن الشعور بانفعال لرؤية ما يُعرض، لكنه يُعجَب بما يسمعه ـ وهذه هي المحاججة التي طورها سابقاً لويس سيباستيان ميرسييه Louis ـ Sebastien Mercier قبل ثلاثين سنة(9). وهكذا، إذا كانت هذه اللحظات من الخدعة الكاملة أكثر تكراراً لدى شكسبير مما هو موجود لدى راسين، بالنسبة إلى ستاندال، فإنه ذهب إلى حد كتابة أننا «نستمتع بجعل الفرنسي يشاهد ماري ستوارت لليبرون M. Lebrun أكثر من مشاهدة باجازيت لراسين»، ليس لأن أبيات

بيير ليبرون جيدة ـ يعترف ستاندال أنها ضعيفة ـ ، لكن لأن مؤلِّفها، وعلى الرغم من كونها مأساة من خمسة مشاهد، اقتبس ماري ستوارت لشيلر و«تجرَّأ بذلك أن يكون نصف رومانسي»(10).

على الرغم من عدم وجود شيء يؤكِّد ذلك بصورة واضحة فعلاً فإن المسرح الذي يدعو إليه هو فن، إذا لم يكن محاكاتياً، فإنه واقعي في كل حال، لهذا فهو يُعيب على عدد من المسرحيات كونها ملحمية أكثر مما هي دراماتيكية، أي أنها تحكي أكثر من التمثيل وتقديم حدث إلى الجمهور. وعليه، فإن لامارتين يتفاعل مع هذه النقطة تحديداً. طلب ستاندال إلى صديقه أدولف دو ماريست أن يبعث إليه نسخة من كتيِّبه، وفي رسالة أرسلها في 19/ 3/ 1823، يشكر البارون، وبعد أن يشيد بالأسلوب يبدي مؤلِّف تأملات تحفظاً أساسياً تجاه ستاندال: «نسي أن محاكاة الطبيعة لم تكن الهدف الوحيد للفنون، وأن الجميل كان، قبل أي شيء، مبدأ إبداعات الروح كلها وغايتها.» من هنا يأتي رفضه للنثر، لأن «البيت الشعري والإيقاع هما الجمال المثالي في التعبير أو في شكل التعبير»، «يجب إتقان البيت الشعري وتلطيفه وليس تدميره» ـ ولامارتين يدافع عن أدب «كلاسيكي في التعبير، ورومانسي في الفكر»(11)، وهو، في النهاية، لا يقوم إلَّا بصياغة ما عرضه في تأملاته.

يشير ستاندال، في رد على بعض الاعتراضات، الذي كتبه مباشرة، لكنه احتفظ به بين أوراقه، إلى اتهامه بأنه أهمل أن يقول «الجمال المثالي هو هدف الفنون الأول»، ويضيف بعد ذلك مباشرة: «اعتقدت أن ذلك كان شيئاً متفقاً عليه»؛ لكن المسألة تبقى، هنا أيضاً، هي نفسها بالنسبة إلينا: هل هذا الجمال نسبيٌّ أو سامٍ ـ أو هو أيضاً روحاني كما هو لدى لامارتين؟ جواب ستاندال، في هذا الخصوص، لا لبس فيه: كان قد كتب قبل أشهر في الحبـ وفي الصفحة الأخيرة ـ أن «كل إنسان، إذا أراد أن يتحمَّل عناء دراسة نفسه فإن لديه جماله المثالي»، يضاف إلى ذلك أن مشروعه في الرد على بعض الاعتراضات استخدم الجملة نفسها تقريباً(12). أما بخصوص المحاكاة التي تحدَّث عنها لامارتين في الوقت نفسه، فإن ستاندال يعرِّفها عبر وسيلة غير مباشرة لأولئك الذين يسميهم الرسامين المرايا، وهذا التعريف استباق لتعريفه المشهور للرواية في الأحمر والأسود بوصفها «المرآة التي تتجول في شارع طويل»(13): «إن إعادة إنتاج الطبيعة، دون فن، مثل مرآة، هذه هي جدارة كثير من الهولنديين، وهي ليست جدارة قليلة»(14).

أما ما عدا ذلك فإنه من الخطأ الاعتقاد بأن طموحه في مسرح جديد هو الذي دفع ستاندال إلى الحط من شأن راسين الذي أصبحت مسرحياته، دون شك، مملة، لكن عظمته

تبقى «ثابتة». مع ذلك، كان موقفه أكثر تحفظاً في الفصل الثاني المخصَّص للضحك حينما تحدَّث فيه عن موليير: مثل راسين، كتب هو أيضاً لعصره، ومسرحه الكوميدي «مشبع كثيراً بالهجاء كي يعطيني غالباً الإحساس بالضحك الجزل»، وهذا ما سمح لستاندال أن يفضِّل عليه أرسطوفان الذي كان عصره يبحث عن «السعادة عبر الطرق كلها.»(15) لكن هل يُقنع فعلاً حينما يشير إلى أن الجمهور، في 4/ 12/ 1822، لم يضحك إلَّا مرتين حين عرض طرطوف؟ ليس مؤكداً أن الكوميديا العظيمة يجب أن تثير الضحك الجزل، يضاف إلى ذلك أن ستاندال الذي تأثَّر بالجدال العنيف، كان لديه، دون شك، ميل إلى التقليل من فائدة الكلاسيكيين الذين لا يزالون إلى يومنا هذا.

الفصل الثالث مخصَّص، أساساً، للرومانسية، وطور الفكرة التي يعلنها التمهيد: «يجب، من الآن فصاعداً، صنع تراجيديات لنا» نحن بشر عام 1823، ونرفض أن نكون مجرد «مقلِّدين باهتين» لعصر لويس الرابع عشر. لا يتعلق الأمر، مع ذلك، بتقليد الكتَّاب الأجانب و«الروح الفرنسية سترفض، ولا سيما، الهراء الألماني الذي يسميه كثير من الناس اليوم رومانسية». ويجب ألَّا تُحاكى مسرحيات شكسبير نفسه ـ وقد قالت مدام دو ستال ذلك سابقاً واقترحت اقتباسها فقط ـ وقد أخطأ شيلر في محاكاته له: «إن الذي يجب محاكاته من هذا الرجل العظيم هو طريقة دراسة العالم الذي نعيش فيه». إن نسبية الذوق، إذاً، هي التي تتحكَّم بهذه الصفحات، حتى في الكتاب كله، وتسمح لستاندال بالمخاطرة بتقديم تعريف للرومانسية romantisme، أو بصورة أدق ما سماه الرومنطقية(16) romanticisme، وقد كان من أوائل من فعل ذلك وإن كان بطريقة مدرسية أقل من الممكن: «الرومنطيقية هي فن تقديم أعمال أدبية إلى الجماهير، التي ضمن الحالة الحالية لعاداتها وإيمانها قادرة على منح هذه الجماهير أكبر متعة ممكنة. في المقابل، تقدِّم الكلاسيكية إلى هذه الجماهير الأدب الذي منح أسلافهم أكبر متعة ممكنة»: هذه المقاربة التي، وهي تجعل من الأدب، مرة أخرى أيضاً، مصدراً للمتعة، وما يذكّر بالقول المشهور «مطاردة السعادة» للمؤلف، تربط الأدب بشدة بحالة المؤسسات الاجتماعية، إذا أردنا استخدام لغة مدام دو ستال؛ لكنها مقاربة، إذا أردنا، محدودة جداً، وهي خاصة لا زمنية، وسمحت لستاندال بأن يعدّ راسين رومانطيقياً، في حين أنه لم يعدّ بايرون Byron كذلك، وهو الذي قسم كبير من مآسيه «ممل إلى درجة كبيرة»(17). يبقى أن هذا التعريف، الذي جاء في وقت توسَّع فيه الجمهور، يفترض وجود مجتمع موحَّد الذوق إلى حد ما ـ كما كانت الحالة في القرن السابع عشر ـ كي لا تراعي متعة الجمهور الفوارق بين الأفراد، وتفتح على نوع من التناقض مع التعريف الفردي الذي أعطاه ستاندال

تحديداً للجمال: هكذا أمكن لجان بريفو Jean Prevost أن يعدّ، بحق، أن «قاعدة أكبر متعة ممكنة هي قاعدة ذاتية جداً: إن الذي يسلّي أحدهم يكون مملاً للآخر»(18).

يشير ستاندال، في إحدى رسائله إلى بارثولوموف ستريتش Bartholomew Stritch، التي ظهرت دون اسم في المجلة الشهرية الجديدة في 6/ 3/ 1823، إلى أن مؤلِّف راسين وشكسبير الذي سينشر في 3/8، أظهر هشاشة كبيرة: «إنه أضاع العنوان، وهاجم الكلاسيكيين بشكل مباشر»(19) وبعد سنتين تماماً من هذا التاريخ، وفي شهر آذار عام 1825، ظهرت الطبعة الثانية من راسين وشكسبير المختلفة إلى حد ما مع بقائها حذرة وساخرة، وأكثر نضجاً ، لأن ما دفعه إلى الكتابة ثانية في الموضوع نفسه هو الخطاب الاحتفالي الذي ألقاه لويس سيمون أوجير قبل سنة باسم الأكاديمية الفرنسية، التي كان رئيسها، بمناسبة الاجتماع العام للمعهد في 24/ 4/ 1824، وهو العيد السنوي لعودة الملك قبل عشر سنوات. إن الاحترام الديني الذي أبداه تجاه الكلاسيكية، وهو المتطرف، قاده إلى كتابة رسالة لاذعة يستنكر فيها «الانشقاق» الذي قامت به «طائفة» من الرومانسية التي يقدِّم مناصروها، من وجهة نظره، تعريفاً غامضاً إلى حد أن أعداءها لا يفهمون المقصود. إن مَنْ يهاجمه، في كل حال، هم الأجانب، وفي المقام الأول الألمان، كذلك مآسي شكسبير القبيحة «عبقرية عظيمة وبكر تجهل قواعد المسرح»، كذلك «مغالاة» لوب دو فيغا. أما بخصوص الرومانسيين الفرنسيين، فإن أوجير يعترف ببعضهم على الرغم من هذا «اللقب الأجنبي» الذي يتزينون به، «الموهبة الأكثر سمواً، والأكثر إبهاراً والأكثر تنوعاً»، لكن إذا كان يوافق على أن الحالة الجديدة للمجتمع الفرنسي تتطلب أدباً «يستجيب لمتطلبات الأرواح والنفوس»، فإنه يعتقد أن الرومانسية لا تستطيع تقديم ذلك: إنها لا تبحث عن نيل الإعجاب ولا التثقيف، وهي مخطئة في رغبتها فقط في إثارة الانفعال عبر الحزن والمشاعر. ولأن هذه الرومانسية، من وجهة نظره، لا تجدِّد في الأدب فإنها غير موجودة: «إنها شبح يتلاشى في اللحظة التي نقترب فيها منه، ونحاول لمسه»(20).

إذا كان ستاندال قد قرَّر مباشرة الرد وبسرعة قبل أن يتراجع عن رأيه ويعطي لنفسه الوقت الكافي كي يكتب كتيباً ثانياً بصياغة مختلفة تماماً، فإن الصحافة هي التي أعطت للخطاب صدى مؤيداً إلى حد كبير، ما أثار غضبه لرؤية الأكاديمية الفرنسية تُظهر خضوعها للسلطة الملكية التي يكرهها؛ وبعد ثلاثة أشهر من خطاب أوجير في 16/ 8، ندَّد الأستاذ الجامعي الكبير الكونت دو فرايسينوس، أسقف هيرموبوليس ومرشد الملك، وبمناسبة تقديم جائزة الكونكور السنوية، بالرومانسية وأعطى لنفسه واجب «تحذير جيل الشباب المؤتمنين

عليه كي يحترس باستمرار من غزو الذوق السيئ»(21). ستأخذ رسالة الهجاء الثانية هذه، إذاً، طابعاً أكثر جدالية، وكذلك أكثر سياسية أيضاً، ويتحدث فيها ستاندال مطولاً، مثلاً، عن الرقابة التي تجعل الحديث عن الزمن الحاضر في المسرح صعباً. إذا كان بعد «تحذير» يوجه فيه طعنة قوية لعدوه ـ «لا أوجير ولا أنا لنا علاقة بذلك» ـ فإن تمهيد النسخة الجديدة من راسين وشكسبير هو رد لاذع على الأكاديمي، والباقي هو تبادل رسائل بين كلاسيكي ورومانسي، نبرة التحذير الفكاهي لديه تكذيب للبؤس الذي يعزوه أوجير إلى الرومانسيين، ويعطي للكتاب، في الوقت نفسه، نوعاً من حيوية المحادثة؛ لكن هذه المراسلة غير متعادلة لأن سبع رسائل من الرومانسي لا تجيب إلَّا من بعيد عن ثلاث رسائل للكلاسيكي موثوقة لأنها تعود إلى جان بابتسيت بيرانجر لابوم المحرِّر في صحيفة باريس، التي وجهها إلى ستاندال.

الكلاسيكي، مثل أوجير، لا يعرف كثيراً ما هي الرومانسية التي لا يرى فيها إلَّا «باثوس(22) إجبارياً لهذا الحشد من الشعراء الشبان الذين يستغلون النوع الحالم، وخفايا الروح»: يضاف إلى ذلك أنه إذا كانت كتبهم الأولى قد لفتت الانتباه إليها، فإنها «أصبحت جميعها اليوم مضحكة». أما فيما عدا ذلك فإنه لم يكن الوحيد الذي طلب تعريفاً. لم يقل رئيس الأكاديمية شيئاً آخر، ولم نعد نرى الكثير، في حدود عام 1820، في هذه الكتابات الجديدة المصنَّفة رومانسية التي ينشرها التدين، من الميل إلى حلم اليقظة والبؤس السوداوي. يستجيب ستاندال عن طيب خاطر لطلب التعريف الذي يطلقه الكلاسيكي: إن المأساة الرومانسية التي يُستخلص موضوعها من تاريخنا هي «المأساة النثرية التي تستمر لأشهر عدة، وتجري في أماكن مختلفة»، وهذا ينطبق أيضاً على الكوميديا. مع ذلك، الكلاسيكي ليس مخطئاً عندما يردّ أن هذا المسرح غير موجود، ويعارضه ستاندال مباشرة بعمل ينوِّه فيه في كتيّبه الأول: بينتو أو يوم مؤامرة، وهي كوميديا تاريخية من خمسة مشاهد كتبها نثراً نيبوموسين لومارسييه الذي هاجم بونابرت في عام 1800، وجدَّد عبر الاستهزاء بالقواعد ودمج الكوميديا بالمأساة. وفي حين أن ستاندال يرى فيها المسرحية الوحيدة التي كتبت «لفرنسيين عصريين»(23) فإن لوميرسييه، من جهته، عبرَّ فيها عن عدوانية شديدة تجاه الرومانسية.

إذا كان يضيف، فيما عدا ذلك، إلى رفض الثلاثية ـ الخطابية والبلاغية وأخيراً الملحمية المبالغ فيها ـ ، فإن هذه النسخة الثانية من راسين وشكسبير، كما سنرى، تعيد أخذ عقيدة النسخة الأولى، ولا سيما الأفكار المصوغة في مشروع «الرد على بعض الاعتراضات». وهو يتابع، إذاً، السخرية من المتابعين، لكنه يبدو، دون شك، أكثر تقريظاً تجاه الكلاسيكيين الكبار السابقين، ويبدو، من جهة أخرى، أكثر وضوحاً تجاه البعد المحاكاتي في المسرح: إنه يتمنى

أن «تشبه الأحداث ما يجري كل يوم أمام عيوننا»، ويتحدث بوضوح عن «محاكاة الطبيعة» أكثر من الأعمال السابقة؛ وهكذا فإن هذه المحاكاة هي، خاصة، طريقة لرفض ما يمكنه، عبر الفن، أن يكون شاشة ويميل إما باتجاه الكاذب وإما باتجاه المُتَّفق عليه. أما بخصوص اللغة فإنه يتطرف في وضوحها عبر الدعوة إلى أسلوب «لا يثير الانتباه إلى نفسه أبداً ويشبه كلامنا اليومي»، وهذا انسجام مع الواقع الحاضر الذي قاده إلى تأكيد، بطريقة أكثر حسماً هنا أيضاً، أن» كبار الكتَّاب كلهم كانوا رومانسيين في عصرهم»(24).

نظرية المأساة الرومانسية

حينما عاد الكوميديون الإنكليز إلى باريس في عام 1827، كان الاستقبال هذه المرة حافلاً؛ وفي الوقت نفسه، تبدو بعض الأعمال الجديدة، بدءاً من عام 1825، أنها تتفق مع ستاندال في رأيه إذ ظهرت بعض المسرحيات التاريخية نثراً: لكن هذه الحوارات لا يمكن أن تمثّل كما هي الحال مع المسرحيات الكوميدية الست النثرية أيضاً التي جمعها ميريميه في عام 1825 في مسرح كلارا غازول التي حكم عليها مؤلِّف راسين وشكسبير بطريقة إيجابية لأن هذا المسرح، من وجهة نظره، «أكثر قرباً من الطبيعة، وأكثر أصالة من أي مسرح ظهر في فرنسا منذ سنوات طويلة».(25) لكن المأساة الرومانسية، على الرغم من كونها تبحث عن نوع من الواقعية، ترفض التمييز بين الأجناس، الذي رغب فيه ستاندال، ويرتكز جزئياً على المأساة الوطنية التي يدعو إليها؛ ثم يكتبها أخيراً شعراء، وستبحث عن نوعية من الكتابة المناقضة للوضوح الذي يطلبه. هذه بالتأكيد مسألة طرحها هوغو عام 1827 في تمهيده لكتابه كرومويل، لكن للنص هدفاً أكثر شمولاً ويتجاوز كثيراً مسألة المأساة الرومانسية.

من المؤكَّد أنه من غير المفيد التذكير، مرة أخرى، بأن هوغو استعار كثيراً من عقيدة سابقيه، وأن تمهيده ما كان له أن يحتفظ بقيمة كبيرة اليوم لو لم يكن يأخذ هذه القيمة من اسمه. مع ذلك، إذا استثنينا، تاريخياً، وليام شكسبير عام 1864، فإنه النص الأخير الذي يهتم بالأدب كله مثلما فعلت بطريقة ما مدام دو ستال وشاتوبريان: سيستمر الكتَّاب، دون شك، في تقديم عناصر للنظرية ـ ستكون خاصة مقدمات للرواية ـ لكن مشروعهم انحصر في جنس واحد. تمهيد هوغو، من جهة أخرى، هو أيضاً، مثل راسين وشكسبير، أحد أوائل النصوص التي يمكن عدُّها بياناً من أجل أدب جديد، وهوغو، مثل مدام دو ستال التي دافعت عن نفسها في أنها أرادت كتابة شعرية، اهتم بالإشارة إلى أن تمهيده كتب بعد كتابة المسرحية. يؤكِّد هوغو أن هذا التمهيد ليس مقدمة لـ كرومويل ـ وهذا ما تكذبه خاتمته ـ وقد تجاهل إعطاءها الشرعية كي لا تبدو أنها رد على أحد ما، وكي لا يتسبب بتوترات بين

الرومانسيين المنقسمين، مثلما رأينا، بين طائفة ملكية وطائفة ليبرالية؛ لكن إذا كان يقدِّم نفسه، إذاً، بأنه متفرِّد خارج التحزُّب، ويبعد الجدال عبر الاستدراك أنه لا يوجد هنا «اتهام ولا دفاع مع أو ضد أي طرف من الأطراف»، لكن يوجد نوع من النفاق هنا لأنه يحارب المتابعين من الكلاسيكيين، وكذلك دون شك كوميديا أوجين سكريب Eugene Scribe أو المسرح الوسطي لكاسيمير ديلافين Casimir Delavigne الذي يتأرجح بين التقليد والتجديد. أما ما عدا ذلك فإن هوغو أكَّد رغبته في الاقتصار على «اعتبارات عامة حول الفن»(26)، وعمل، دون شك، على نشر «الأفكار العامة» التي أرادت مدام دو ستال تقديمها؛ لكنه في الوقت نفسه، مثلها، يغلِّب الرؤية الشخصية.

تتمظهر هذه الرؤية، أولاً، في المسار التاريخي الطويل الذي ينفتح عليه التمهيد، ويؤكِّد هوغو، مثل معاصريه، أن «الشعر يتماشى دائماً مع المجتمع»، واختار استخلاص ثلاث حقب: الأزمنة البدائية، الأزمنة القديمة والأزمنة الحديثة التي تقود الإنسانية من الطفولة إلى الكهولة، وهذا لا يمنع، عبر نوع من الاستدارة، من الإشارة إلى أن «القرن الجديد هو في هذا العمر من النمو الذي يمكن الانتصاب فيه»(27). لكن إذا كان يتجاهل هنا طرح مسألة تطور محتمل فإن مقالة عام 1833، أُعيد نشرها في الأدب والفلسفة المتداخلان، ستقول بوضوح، ضد مدام دو ستال، إن الفن ليس قابلاً للكمال، ولا يمكن إلَّا المساواة بين روائع الأعمال السابقة دون تجاوزها؛ وسيكرِّر هوغو ذلك لبودلير في 6/ 10/ 1859، وفي وليام شكسبير أيضاً عندما سيشير إلى أن «جمال الفن ليس في أن يكون قابلاً للكمال» وأن «شاعراً لا ينسي شاعراً»(28).

يشبه العصر الأول كثيراً حالة الطبيعة لدى روسو: «نقطة مُلكية، نقطة قانون، نقطة صدامات، نقطة حروب. كل نقطة لكل واحد وللجميع(29)». وعصر البدايات، الذي يبقى غامضاً إلى حد ما وخرافياً مثلما يؤكِّد ذلك الإيمان بالله السابق للوثنية القديمة الذي يحيل، بشكل ضمني إلى ولادة الشعب اليهودي؛ لكن طفولة العالم هذه التي يغني فيها الإنسان بشكل طبيعي، جعل منها هوغو زمن الشعر الغنائي، مستعيداً بذلك التسلسل التاريخي للأجناس لدى شيلينغ. ولأن هذه الأزمنة البدائية السابقة لهومير لم تترك لنا أي أدب، بالمعنى الحصري للكلمة، فإن هوغو اختار التوقُّف عند سفر التكوين، ورأى فيه بغرابة نشيداً غنائياً. اجتمعت الأسر، إبان العصر الثاني، لتشكِّل شعوباً وظهرت الحروب: إنه عصر الملحمة، وهومير إذاً، لكن هوغو، وبحركة ماهرة، وضع بيندار Pindare وهيرودوت Herodote ومؤلفي التراجيديات ضمن الفئة الملحمية، ويسوِّغ ذلك أبعد قليلاً وهو يشير ـ ولن يكون هذا مقنعاً بما يكفي ـ

إلى أن الجنس الشعري الخاص بكل عصر ليس إلَّا «سمة مهيمنة»(30)؛ لم يُطرح الأدب اللاتيني، بعد ذلك، إلَّا عبر اسم فيرجيل Virgile: إنه مقلِّد هومير، ومعه انتهت الملحمة التي هي ثاني الأجناس الثلاثة، وسمح هذا الاختفاء بظهور العصر الثالث الذي هو عصر الحقبة المسيحية، الذي كان أدبه هو الدراما. «تغلغلت ديانة روحانية في قلب المجتمع القديم لتحل محل الوثنية المادية والخارجية وتقضي عليها، وتكمن، ضمن هذه الجثة للحضارة الفانية، بذرة الحضارة الحديثة»(31) التي جلبت إليها المسيحية هذه السوداوية التي ربطها شاتوبريان سابقاً بالعبقرية المسيحية.

يمكن أن يكون الإيجاز، هنا أيضاً، جافاً لأن الإمبراطور قسطنطين تحوَّل إلى المسيحية في بداية القرن الرابع، ولم تسقط الإمبراطورية الرومانية إلَّا في نهاية القرن التالي. لكن الشيء الأساسي بالنسبة إلى هوغو وشاتوبريان، وبدرجة أقل بالنسبة إلى مدام دو ستال، أن الديانة المسيحية ظهرت كخميرة إيجابية، وأكثر من ذلك، كثورة روحانية. في الحقيقة، جلبت هذه الديانة الجديدة شعراً جديداً، وأصبح مرتبطاً، من الآن فصاعداً، بهذه «الحقيقة» أن «ليس كل شيء في الخلق جميلاً بشرياً»، وأن البشع يجد نفسه فيه أيضاً ـ كتب بطريقة مشهورة أن «الجميل له أنموذج واحد، وللبشع ألف أنموذج»(32). لكن هذه الحقيقة هي أيضاً المشوَّه والحسن، غريب الشكل والجليل، ويُعرَف شعر هذا العصر الثالث عبر هذه الرغبة في الشمولية. يشهد انفتاح الأدب على الغرابة، بشكل طبيعي، على تداخل الأجناس المعارضة للكلاسيكية بصورة كاملة ـ لنتذكَّر فقط أنه إذا كانت النسخة الأولى من مسرحية السيد Cid عام 1637 تجمع بين التراجيديا والكوميديا فإن النسخة الثانية عام 1660 هي تراجيديا ـ لكن سمح خاصة بالاهتمام بما يُعدُّ وضيعاً، سواء تعلَّق الأمر بالشر والبؤس والأحياء القذرة للمجتمع، ولم يتردد في الكتابة في تأملات، بخصوص هؤلاء «البائسين» الذين أعطاهم عنوان قصيدة، بأن «الجلال موجود في الحضيض»(33). الأساس، في كل حال، هو هذا «الاتفاق الحميمي والخلَّاق»(34) بين الجليل والجميل. ما هو الهدف؟ لم يقل هوغو ذلك هنا، لكن في عام 1833، وبعيداً عن البحث الستاندالي للمتعة، سيُحدِّد مهمة مزدوجة للفن: «أن يكون هدف ذاته الخاص»، أي ألَّا يكون له هدف سياسي، جدالي أو منفعي، وكذلك «أن يعلِّم ويهذِّب الأخلاق ويحضِّر»(35) ولن يغيِّر في هذه النقطة.

وهكذا، فإن هوغو، وعبر نوع من التقابل، يرى ظهور هذه الحقيقة الشاملة في الأدب الحديث المناقضة لحقيقة العصور القديمة، وكذلك ظهورها في الرومانسية المناقضة للكلاسيكية: إنه تطابق، في حقيقة القول، غريب، لكن له وظيفة تجنب مسألة الثورة، والالتفاف على الفكرة

التي صاغتها الرومانسية الليبرالية التي تقول إنه يجب على مجتمع عام 1789 الجديد أن يفسح في المجال أمام أدب جديد أيضاً، وهذا ما أعطى أهمية خاصة للتراجيديا التي عُدَّت أرستقراطية ومَلكية. يعترض هوغو في تمهيده لـ الأناشيد الغنائية الجديدة عام 1824، بشكل ضمني، على هذا الطرح حينما كتب أن الأدب «ربما يكون جزئياً نتيجة للثورة، دون أن يكون تعبيراً عنها»، وأشار إلى أن هذا الأدب، أدب شاتوبريان ومدام دو ستال، «لا ينتمي، في شيء إذاً، إلى الثورة»، لكنه بالعكس «تعبير مسبق عن المجتمع الديني والملكي الذي سيخرج، دون شك، من وسط بقايا حطام قديم ودمار مميت»(36): هو هدف بذلك إلى ربط أصدقائه الملكيين بالرومانسية. إن تطابق الرومانسية مع الأدب الحديث في بداية الحقبة المسيحية كان، هذه المرة، طريقة لتجنب البعد السياسي للمسألة، لكن بهدف جمع الرومانسيين الليبراليين والمحافظين. هذا لا يمنع من أن هذه الاستراتيجية في التجنب مربكة إذا فكرنا أن هوغو كان قد كتب، بخصوص الحقبة المسيحية، أنه على الأساس المزدوج للديانة الجديدة والمجتمع الجديد، «يجب أن نرى شعراً جديداً يتعاظم»(37). انطلاقاً من هذا، هل يمكن أن يكون الأمر مختلفاً بعد عام 1789 الذي سمح أيضاً بالمجتمع الجديد؟ الجواب، دون شك، لا، لأنه وبعد ثلاث سنوات، وفي مقالة أعيد نشرها بعد ذلك في الأدب والفلسفة المتداخلان، سيكتب بوضوح أكبر أن الحركة التي اكتملت في الفن ليست إلَّا «لازمة مباشرة لحركتنا الاجتماعية العظيمة عام 1789»، ولا يقول كتابه وليام شكسبير شيئاً آخر(38).

في كل حال، إن الرغبة في إدخال البشع والمشوَّه في الأدب هو إنذار حاسم للطبيعة الجميلة ـ إنذار وجهه هوغو إلى أعدائه الذين يصفهم بشكل ملطَّف بـ«الناس الذين يروننا قادمين منذ بعض الوقت»: «ألا تعرفون أنه يجب على الفن أن يقوِّم الطبيعة؟ ويجب رفعها إلى مكان أسمى؟ وأنه يجب الاختيار؟»، والذين يتساءلون أولاً بعبارات هي، في الوقت نفسه، حجر في حديقة شاتوبريان الذي أراد «الطبيعة المقوَّمة، الطبيعة الأكثر جمالاً، الطبيعة الإنجيلية»: إن مؤلف عبقرية المسيحية يندِّد في عمله دراسة في الأدب الإنكليزي، وكان يفكِّر دون شك في نوتردام دو باريس أكثر مما يفكِّر في هذه الصفحات، «هذا الحب للبشع الذي يجتاحنا»، و«هذا الرعب من المثال»، «اللذان هما فساد للروح»(39). ثم وعبر صوت كاتب التمهيد، يضيف أعداؤه: «هل استخدم القدماء، في يوم من الأيام، البشع وغريب الشكل؟ وهل مزجوا الكوميديا بالتراجيديا؟ مثال القدماء أيها السادة!» لا يرد التمهيد على هذا التعنيف، لكن في إحدى الإشارات التي تلت التمهيد، يرد هوغو بطريقة أساسية عبر الدفاع عن حرية الفن الذي يمكن أن يستقبل الواقع الأكثر بشاعة والعمل منه هذا الواقع

الآخر الذي سيكون «جميلاً، رائعاً، جليلاً، دون أن يفقد شيئاً من بشاعته». إذا كان هوغو يتكهّن بأن هذا الغريب يمكن أن يكون موجوداً في العصر القديم، فإن المسيحية هي التي سمحت له أن يتطور، ولا سيما في العصر الوسيط، وسيزداد أيضاً إلى حد أن «الجلال سيمثّل، في الشعر الجديد، الروح كما هي، المتطهرة بالأخلاق المسيحية، في حين أن الغريب سيقوم بدور الحيوان البشري». مع ذلك، وفي برهان على أنه لا يوجد تطور في الفن، فإن الرائعة الأدبية المطلقة كانت قد اكتملت، لأن «شكسبير هو الدراما؛ الدراما التي تصهر في بوتقة واحدة الغريب والجليل، المرعب والمضحك، التراجيديا والكوميديا، الدراما هي السمة الخاصة بالعصر الثالث للشعر، وللأدب الحالي»(40). هنا أيضاً يتداخل تاريخان: تاريخ الحقبة المسيحية الذي أوصل إلى هذه القمة التي هي شكسبير، وتاريخ الرومانسية الذي حدد لنفسه من جديد هدف شكسبير نفسه.

إنما في الوقت نفسه، هذا التتابع للغنائي والملحمي والدرامي الذي منح الأدب العالمي، إذا أردنا القول، البنية الأكبر، جعل منها هوغو، بجرأة، البنية الصغرى لكل مجتمع: «في فرنسا، ماليرب Malherbe قبل شابيلين Chapelain، وشابيلين قبل كورني Corneille؛ وفي اليونان القديمة، أورفي Orphee قبل هومير، وهومير قبل إيشيل Eschyle.» لنترك أورفي الذي يعود إلى الأسطورة، لكن يوجد نوع من الطرافة حول النسخة الفرنسية، لأنه عندما ظهرت لا بوسيل التي هي ملحمة مفجعة لشابيلين، التي سخر منها بوالو، كان كورني قد ألّف هوراس، وسينا أو بوليوكت... لكن هذا التتابع للأجناس الثلاثة، وبطريقة أكثر فائدة، هو أيضاً فرصة لهوغو لجعل العصر الأخير، مثل مدام دو ستال، مجتمعاً «يعمل على رسم ما يفكّر فيه» إلى حد أن الدراما يمكن أن تكون في وقت واحد «فلسفية وطريفة»؛ والشعر الغنائي نفسه «يتأمّل أكثر مما يطيل النظر» وكما رأينا، هذه هي حالة القصائد الرومانسية الأولى إلى حد كبير. وفي الوقت نفسه، وعلى الرغم من أن هوغو يميّز العصور والأجناس فإنه بذلك ينظّر إلى تطابقها: وكما أن كل أنموذج من الشعر في كل عصر، مثلما رأينا، ليس إلّا «السمة المهيمنة» لهذا العصر، فإنه يوجد، مثلاً، في كل توراة الملحمي والدرامي، بالإضافة إلى الغنائي، إلى حد أن كل شيء في كل شيء، وأن هوغو يستطيع أن يتحدّث عن «التمييز التعسفي للأجناس» قبل الحديث عن التعسُّف كذلك في القواعد الشهيرة التي لوحدة الحدث فقط أساس من وجهة نظره. في الحقيقة، إن صعوبات الفن ليست في القواعد التي يجب التغلُّب عليها: «على العبقري أن يحلها، وليس على الشعريات أن تتجنبها»، وإذا كانت الحرية الإبداعية تتحكم، في الحقيقة، بهذا النص من بدايته إلى نهايته، فمن المفيد الإشارة إلى أن

هوغو، وبعكس الشعريات تحديداً، ظهر، في النهاية، أقل وصفية، واعترف دون مواربة أنه «كان يريد تفكيك الشعريات أكثر من صنعها»(41).

أما بخصوص المحاكاة، فإنها كانت بالتأكيد نهاية النماذج: لم يعد الكتَّاب يستطيعون محاكاة القدماء الذين لم يعد ذوقهم هو ذوقهم نفسه، ولا ذوق المحدثين كذلك: «آه! محاكاة المحاكاة! فضل!» شكسبير نفسه ليس للنسخ. المحاكاة، من جهة أخرى، ماتت، ويشير هوغو إلى أن «مجال الفن ومجال الطبيعة مختلفان تماماً»، وهذا ما سمح له بعد قليل بالتأكيد على أن ما هو بشع في الواقع يمكن أن يصبح جليلاً في الفن. لكن الواقعية الستاندالية في المسرح هي التي يبدو أنها هوجمت هنا حينما يتخيَّل مُشاهداً لـ سيد يُدهش من أن البطل ليس طبيعياً لأنه يعبرِّ عن نفسه ليس بالشعر فقط لكن أيضاً باللغة الفرنسية، كما لو أن الممثِّل الذي يتحدث كان السيد الحقيقي؛ وستاندال هو نفسه أيضاً الذي يستهدفه حينما يتحدث عن هؤلاء «الدعاة غير المتبصرين للطبيعة المطلقة، الطبيعة المنظور إليها خارج الفن». من هنا تأتي ضرورة المحافظة على البيت الشعري في المسرح، لكنه بيت أكثر طبيعية، «بيت حر، صريح، صادق، يجرؤ على قول كل شيء دون حذر، والتعبير عن كل شيء دون تصنُّع»(42)، يكون شكله أكثر مرونة وتنوعاً، يتجنب الإطالة مثلما كان يريد ستاندال، ويسمح للكتابة، مع ذلك، بالإفلات من هذا الضعف الشكلي الذي لوَّث بعض المسرحيات في بداية القرن التاسع عشر. مع ذلك، إذا كان هوغو يبدو معارضاً لمؤلف راسين وشكسبير، فإنه يلتقيه في إشارة نهائية أخرى يذكر فيها محادثة مع تالما Talma الذي لم يكن يريد أبياتاً شعرية جميلة في المسرح ـ كتب دون مواربة وهو يردد جملة التراجيدي الذي كان قد مات منذ وقت قريب: «في الحقيقة إن الأبيات الجميلة هي التي تقتل المسرحيات الجميلة.» في كل حال، سيستبعد هوغو المعجم الرفيع كثيراً، وسنرى مثلاً ظهور عصا مقشة غير مسبوقة، منذ العرض الأول لـ هيرناني، التي تثبت هذا الانفتاح للمأساة على الأصوات جميعها. وإذا كان يبدو أن هناك تناقضاً في الحكم على مسألة أن تكون المأساة نثراً أو شعراً مسألة «ثانوية»(43) ـ ألَّف عام 1833 لوكليرس بورجيا نثراً ـ فإن قيمة أي عمل تأتي من العبقرية الحرَّة أكثر مما تأتي من شكله، وهي كلمة هوغوية بامتياز ستظهر في وليام شكسبير.

تبقى نقطة واحدة لم تُشرح بما يكفي، وهي الدعوة إلى نقد جديد يتوقف عن الحكم وفق معايير الذوق القديمة والقواعد والأجناس، ويعترض، مثلما كان في حقبة الشعريات، على ما يتجاوز القاعدة ويحدِّد الشواذ، فيصبح بذلك نقداً إيجابياً إذا أردنا. من هنا المقبوس المبتور والمشوَّه قليلاً الذي أعطاه هوغو لهذه الجملة الشهيرة التي كتبها شاتوبريان، في شهر

شباط عام 1819، في مقالة في الكونزيرفاتور: «ربما ستكون الوسيلة الوحيدة ليتسلط هذا المزاج علينا كثيراً هي في التخلي عن هذا النقد الصغير والسهل للعيوب، من أجل نقد عظيم وصعب للجماليات»(44) سنرى أن التناوب عاد إلى الظهور في نهاية القرن، كما عادت هذه المسألة الأساسية الأخرى التي صاغها هوغو: «إننا نوافق على وضع أنفسنا في موقع المؤلِّف، والنظر إلى الموضوع بعينيه من أجل أخذ عمل بعين الاعتبار»(45) ستعود الفكرة، التي سأعود إليها أيضاً، إلى الظهور تحت قلم سانت بوف، وفلوبير، وفاليري، وهنا تحديداً مقاربة كاتب مرتبطة بالفكرة، التي سنرى أيضاً أنها تعود لاحقاً، والتي يعرف الكاتب قراءتها بصورة أفضل من غير الكاتب، وكورني كتب سابقاً في افتتاحية عمله ثلاثة خطابات حول القصيدة الدرامية، وبعد أن سخر قليلاً من النحويين والفلاسفة الذين درسوا أرسطو وهوراس في الوقت الذي كانت فيه لديهم «دراسة وتأمُّل أكثر مما لديهم تجربة في المسرح»:» إنني أجازف بشيء من ثلاثين سنة من العمل من أجل المسرح. «وعليه، من المفيد التذكير بأن هوغو، في هوامش كتابه وليام شكسبير، لم يقل شيئاً آخر: «إن الرغبة في سحب النقد من الشاعر حلم غريب. مَنْ إذاً أفضل من عامل المنجم معرفة بسراديب المنجم؟»(46) مع ذلك، لم يُقبَل هذا التبني لوجهة نظر المؤلِّف بسهولة، لأنه كيف للناقد أن يعرفها إذا لم يكتشفها مُعبرًّاً عنها من المؤلف نفسه، وهذه هي الحالة هنا تحديداً حيث يصوغ هوغو بوضوح ما أراد أن يفعله في كرومويل؟ وكيف يمكن تجنب أن يتخلى الناقد عن وجهة نظره الخاصة التي هي أولاً وجهة نظر القارئ؟ لكننا نلاحظ أن المهم في هذا التمهيد من وجهة نظره خاصة هو ألَّا ندين الكاتب لكونه على ما هو عليه، وألَّا نطلب إليه أن يكون ما ليس هو عليه، وألَّا نبحث مثلاً في عمل شكسبير، الذي فيه خشونة شجرة السنديان، بحسب استعارة هوغو، عن قشرة ملساء لشجرة البتولا. هنا أيضاً، حرية العبقري هي التي تتفوق.

• الهوامش

(1) ـ منوعات في الأدب والنقد، 1820، المجلد الثاني، ص. 328.

(2) ـ راسين وشكسبير، طبعة روجر فايول، غارونيه فلاماريون، 1970، ص. 143.

(3) ـ من الأدب، ص. 216 – 223.

(4) ـ دراسة في الأدب الإنكليزي، في الأعمال الكاملة، 1851، المجلد الخامس عشر، ص. 76، 84، 104، ومنوعات أدبية، المجلد الأول، ص. 154.

(5) ـ حياة شكسبير، في الأعمال الكاملة، المجلد الأول، 1821، ص. III.

(6) ـ تاجر البندقية، عطيل، 1830، ص, VI.

(7) ـ راسين وشكسبير، ص. 61، 55 و 54.

(8) ـ المرجع السابق، ص. 51، 54، 60.

(9) ـ من الأدب والأدباء، 1778، ص. 111.

(10) ـ راسين وشكسبير، ص. 61.

(11) ـ المرجع السابق، ص. 175.

(12) ـ المرجع السابق، ص. 184.

(13) ـ الأحمر والأسود، في الروايات، مكتبة البلياد، طبعة هنري مارتينو، 1952، المجلد الأول، ص. 557.

(14) ـ راسين وشكسبير، ص. 179.

(15) ـ المرجع السابق، ص. 60، 67.

(16) ـ الرومنطقية: مصطلح ابتدعه الكاتب الفرنسي ستاندال في مبحثيه المسميين راسين وشكسبير، حيث عالج إمكانات تشخيص الأدب الجديد في عصره مما سمَاه بالأدب الكلاسيكي ، فقال إن كل كاتب عظيم كان رومنطقياً في عصره، ولم يتحوَل إلى كلاسيكي إلَا بعد موته بزمن طويل، فالمأساة لدى راسين وشكسبير كانت رومنطقية في حياتيهما، فلدى الأول كانت تصوِّر العاطفة، ولدى الثاني كانت تعالج أحداث التاريخ المفجعة وتبين تعاطف القلب الإنساني معها. المترجم

(17) ـ المرجع السابق، ص. 51، 71، 75.

(18) ـ الإبداع عند ستاندال، طبعة دو ساجيتير، 1942، ص. 117.

(19) ـ رسائل إنكليزية، طبعة هنري مارتينو، لو ديفان، 1935، المجلد الأول، ص. 95.

(20) ـ راسين وشكسبير، ص. 236، 239، 247، 249.

(21) ـ ماتيو هينروين، حياة م. فرايسنوس، المجلد الثاني، 1844، ص. 468.

(22) ـ باثوس: استمالة النفوس، هي إحدى الطرائق الثلاث التي نص عليها أرسطو في كتابه (فن الخطابة) لاستمالة السامعين إلى حجج الخطيب مستغلاً عواطفهم ومشاعرهم. المترجم

(23) ـ راسين وشكسبير، ص. 94، 96، 98.

(24) ـ المرجع السابق، ص. 102، 103، 106.

(25) ـ عرض ظهر في مجلة لندن في الشهر السابع عام 1925، وأعيد نشره في رسالة إنكليزية، طبعة هنري مارتينو، المجلد الرابع، لو ديفان، 1936، ص. 230.

(26) ـ كروموبل، طبعة آني أوبيرسفيلد، غارنييه فلاماريون، 1968، ص. 62.

(27) ـ المرجع السابق، ص. 63، 92.

(28) ـ الأدب والفلسفة المتداخلان، 1834، طبعة أنطوني ر. أو. جيمس، كلينكسيك، 1976، المجلد الأول، ص. 21 (استعيدت الصفحات الأخيرة عام 1834 في تمهيد الكتاب وقد نشرت أولاً، دون عنوان،

في أوروبا الأدبية في 29/ 5/ 1833)؛ بودلير في مرآة النقد، طبعة أندريه غويو، بيراش ليبورن، غارنييه فلاماريون، 2003، ص. 125.

(29) ـ كرومويل، طبعة سيتي، ص. 63.

(30) ـ المرجع السابق، ص. 77.

(31) ـ المرجع السابق، ص. 66.

(32) ـ المرجع السابق، ص. 69، 73.

(33) ـ البائسون، في تأملات، V, XXVI, v. 219

(34) ـ كرومويل، ص. 75.

(35) ـ الأدب والفلسفة المتداخلان، المجلد الأول، ص. 51.

(36) ـ أعمال شعرية، مكتبة البلياد، طبعة بيير ألبوي، 1964، ص. 273.

(37) ـ كرومويل، ص. 68.

(38) ـ حول م. دوفال، في الأدب والفلسفة المتداخلان، المجلد الثاني، ووليام شكسبير، ص. 314.

(39) ـ دراسة في الأدب الإنكليزي، ص. 85.

(40) ـ كرومويل، ص. 69 – 70، 483، و 73، 75.

(41) ـ المرجع السابق، ص. 76، 77، 81، 84، 98.

(42) ـ المرجع السابق، ص. 87، 89، 90، 95.

(43) ـ المرجع السابق، 87، 89، 90، 95، 96، 487.

(44) ـ منوعات أدبية، المجلد الأول، ص. 259.

(45) ـ كرومويل، ص. 107.

(46) ـ نقد الشعراء، في وليام شكسبير، طبعة بيرنار لويليو، فلاماريونن 1973، ص 545.

كتابات الذات:
وعي الأنا والتمثيلات الاجتماعية

كريستين بلاس

ترجمة: د. وائل بركات

مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية من سورية ـ عضو اتحاد الكُتَّاب العرب

لا يمكن لأيِّ كتابة تتعلق بـ «السيرة الذاتية» وتعمل على تقديم بنية لهوية الذات بوصفها صورة لها أمام الآخرين، أنَّ تظلَّ بعيدة عن سؤال لماذا وكيف تكون هذه القصص. وهذا سؤال لا يخلو من بعض الصعوبات.

نريد أنَّ نشرح، في هذه المقالة، ما يسمَّى عادة «السيرة الذاتية». ما هو هذا الشكل الحديث لضبط الذات والتعبير عنها الذي يتحكَّم بالمشاعر؟ ما المعنى الذي ينطوي عليه فعل تدوين حياتك؟ ما هي الدلالات التي يحملها تدوين الذكريات واسترجاعها في نوع من الخطاب محدد مسبقاً؟ ما هو الرابط بين قصة عاشها شخص ما وبين السرد الذي يقدِّمه عنها؟ ما هو مكان الكتابة في عملية الوعي الذاتي؟ ما هو تأثير قراءة هذا النوع من السرد على القارئ؟... أسئلة كثيرة تستحق الدراسة بعناية ودقة.

كانت نقطة البداية في هذا السؤال عبارة عن عمل بحثي طويل(1) قادنا إلى دراسة الجوانب المختلفة للسيرة الذاتية التي كتبها أساتذة كلية الآداب في جامعة السوربون بين عامي 1880 و1940. ويستند هذا التأمل إلى الاهتمام لمدة طويلة، من ناحية، بأولئك الذين نطلق عليهم عادة بـ «المثقفين»، وهذا يعني بشكل أكثر دقَّة وعي الذات والجماعة الذي يلتزمه هؤلاء في كتاباتهم عن علاقاتهم وبيئاتهم الاجتماعية التي ينتمون إليها، ومن ناحية أخرى، بأساتذة الجامعات الفرنسية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حينما يبدأ الحقل الجامعي بعملية ترسيخ ذاته وبمواجه تحولات متعددة.

المخططات العقلية والبنى الاجتماعية المجسَّدة: كتابات السيرة الذاتية

اهتممنا في هذا البحث بفهم نظام سرد السيرة الذاتية وتحليلها في الإنتاج الجامعي، بالإضافة إلى الأبعاد الرمزية والاجتماعية والثقافية لهذه الكتابات باعتبارها كتابات «مرجعية ذاتية»(2). من خلال مجموعة من النصوص الدالة (تلك الخاصة بـ فرديناند بالدينسبيرجر(3) Ferdinand Baldensperger أستاذ الأدب الحديث المقارن، أرنست لافيس(4) Ernest Lavisse أستاذ التاريخ، جويل ماروزو(5) Jules Marouzeau أستاذ فقه اللغة اللاتينية، ألفريد ميزيير(6) Alfred Mézières أستاذ الأدب الأجنبي)، أردنا أنَّ نستخلص «المعايير» و»القيم» التي توجِّه «تقديم الذات»، وأن نبرز التعريفات التي يقدِّمها هؤلاء الأساتذة عن أنفسهم في كتابات ذات طابع شخصي وتذكّري.

قبل تحديد موضوع دراستنا بدقة أكبر، وأسئلتنا النظرية وخياراتنا المنهجية، دعونا نطرح بعض المعايير كنقاط علام.

تعريف تقريبي لقصَّة السيرة الذاتية:

في القرن الثامن عشر، فرضت «السيرة الذاتية»، بوصفها نوعاً أدبياً، نفسها على أنَّها ممارسة كتابة خاصة تسعى إلى خطٍّ اتجاه سيري ـ ذاتي بمواصفات جمالية وأدبية. يتمُّ تعريف «السيرة الذاتية»، بوصفها سرداً أدبياً، كمشروع إبداعي هدفه الأساسي هو إلقاء الضوء على دواخل شخصية ما، على تكوينها، أو على مجمل مراحل حياتها.

«أقوم بصياغة مشروع ليس له مثيل على الإطلاق، ولن يقلِّده أيّ مقلِّد. أريد أنَّ أظهر لزملائي رجلاً بحقيقته الطبيعية وهذا الرجل سيكون أنا... سأقول بصوت عالٍ: هذا ما فعلته، وما فكرت به، وما كنت عليه. قلت الجيد والسيء بالصراحة نفسها. لم أستبعد أمراً سيئاً، كما لم أضف فعلاً جيداً... لقد أظهرت ذاتي كما كنتها: حقيراً ووضيعاً حين كنتهما، طيباً ونبيلاً عندما صرتهما: كشفت داخلي كما رأيتَه بنفسك»(7).

«أود أنَّ أكون قادراً بطريقة ما على جعل روحي شفَّافة أمام عيون القارئ، ولهذا أحاول أنَّ أظهرها له من جميع وجهات النظر، أنَّ أوضحها في كلِّ الأيام، أنَّ أقدِّمها بطريقة بحيث لا تخفى عنه حركة ما، كي يتمكن من الحكم بنفسه على المبدأ الذي يحكم السيرة... من خلال شرح كلِّ ما حدث لي ببساطة تامة، وكلِّ ما شعرت به، أنا لا أستطيع تضليله إلاَّ إذا غفلت؛ وحتى لو أردت، فلن أتمكَّن بسهولة من الوصول إلى ذلك مع هذه الطريقة التي اعتمدتها»(8)

وبالتالي فإنَّ إعادة البناء السردي لسيرة ما يرتكز على تحقيق أمرين: برنامج جمالي من جهة، ومشروع استبطان introspectif [الملاحظة، تحليل المشاعر والدوافع من خلال الذات نفسها] من جهة ثانية. يمكننا أنَّ نعترف بأنَّ الأسس الموجِّهة للسيرة الذاتية التي ترسخت بصورة نهائية في القرن التاسع عشر كانت مبنية على الرغبة في تقديم تمثيل حقيقي للذات (عن طريق منح أهمية خاصة للحقائق اليومية والعائلية على سبيل المثال)، وعلى إحلال الفرد في زمنه التاريخي، وعلى الأخذ بالحسبان التفرد المتميز وغير القابل للاختزال لهذه الذات.

بالنسبة لفيليب لوجون(9) في «السيرة الذاتية في فرنسا» «يمكن فهم السيرة الذاتية لأدب الـ «الأنا» بأنَّها «سردٌ نثريٌ استعادي يصوغه شخص واقعي عن ذاته، يكشف فيه عن تاريخ شخصيته، ولاسيَّما تفاصيل حياته الخاصة»(10). وبالتالي فإنَّ قراءة مثل هذه السير تعتمد على عدد مهم من الركائز. النقطة الأهم ليست مصداقية ما يرد فيها، بمقدار ما هي قناعة القارئ بأنَّها صحيحة. وهذا ما يحدده فيليب لوجون من خلال مفهوم «ميثاق السيرة الذاتية»(11). أوضح هذا المؤلف كيف أنَّ نوع السيرة الذاتية يتطلب من جمهوره الاعتراف بأصالة القول ودقته وصدقه. وبالنسبة إليه، تتخذ سيرة الـ (أنا) الذاتية عدَّة وجوه:

المؤلف الذي يوقِّع على النص، الراوي الذي يحكي القصة، والشخصية التي تصف أفعالها وحركاتها وإشاراتها؛ هذه الـ (أنا) المتعددة الوجوه تخصُّ شخصاً واحداً. بناءً على الاسم

الحقيقي، وعلى التداخل بين المؤلف والراوي، يفرض «ميثاق السيرة الذاتية» طريقة معينة وتأثيرات قرائية خاصة.

نحن نفترض كتعريف مؤقَّت لنوع السيرة الذاتية أنَّه يشكِّل خطاباً سردياً واستعادياً وتأملياً للذات، يسعى إلى سرد قصةٍ شخصيةٍ يُزعم أنَّها حقيقية، وأنَّها عيشت، وهي، بخلاف المذكرات اليومية التي تتصف بالخصوصية، تهدف إلى أنَّ تكون معروفة ومقروءة.

لأنَّ ما يسمَّى بالكتابات الشخصية تنخرط، في رأينا، في أعمال تركيب وتشكيل واختيار، وتنطوي على بنى عقلية معقدة، أرى من الضروري دراسة هذه الخطابات كممارسات اجتماعية جوهرية. ومن ثمَّ، فإنَّ هذه الممارسات المستعادة بصورة إجمالية ستساعدنا على إعادة التفكير ليس فقط بالعلاقات بين الأدب والمجتمع، ولكن الأهمَّ من ذلك بتلك الروابط التي تقوم بين كتابات السيرة الذاتية والتمثيلات الشخصية، بين السرد الاستعادي ـ الذاتي والاستبطان، بين السرد التأملي ووعي الذات.

- **مشروع شامل:**

كان الهدف الرئيسي لهذه الدراسة، التي تندرج ضمن المجال التنظيري لبيير بورديو، هو توضيح فئات الإدراك والتقييم والتقدير الذهنية التي يلتزم بها الأكاديميون لتمثيل أنفسهم وإعطاء معنى تجاه العالم [وتسجيل حضورهم في العالم]. يتطلب الأمر ملاحظة كيفية تنظيم إدراك الذات وتمثيلها، وكذلك معرفة المعالم المحددة اجتماعياً لما هو ممكن وقابل للكتابة.

في هذا العمل، فضلنا نهج المسح النوعي القائم على تحليلات الخطاب. فمن كلِّ نصٍ مدروس استخلصنا «شبكة قراءة موضوعية» سمح لنا مجموعها بتنظيم الجانب الوصفي الذي يحتلُّ مكاناً مهماً في آلية الشرح.

وكان هذا النهج، الذي يتجنب فرض مجموعة من الموضوعات المسبقة، وذلك لاعتماده الحسِّ السليم في اختيارها، هو السبيل الوحيد لضمان الاستعادة الأكثر دقَّة الممكنة لآلية ترتيب الموضوعات ولتسلسلها الزمني التي اعتمدها المؤلفون. اعتمدنا منطق الكشف عن هذه الآلية، وأخضعناه لتحليلاتنا الخاصة. لذلك تم فك رموز الوثائق، وصنِّفَت وفقاً لوحداتها الموضوعاتيه أو ضمن وحدات ذات دلالات معينة.

يتمثَّل العمل البحثي هذا في تمييز وجود مثل هذه الموضوعات أو تلك، وفي إيجاد التسمية المناسبة لها. وقد سمحت لنا الشبكة الموضوعاتية المستخلصة بتحديد «الموضوعات الأساسية» مثل، زمن الطفولة وأحداثها، استحضار الشخصيات المحورية الممَثِلة للأخوة، المراحل المهمة في مسار المدرسة، الحلقات البارزة من الحياة الجامعية، الدخول في معترك الحياة العملية..

في الوقت نفسه، ضمن هذه المجالات الموضوعاتية، سعينا إلى إدراك محيطها، وتنظيمها الداخلي، وأشكالها المختلفة في القصة نفسها التي يمكن أنَّ تظهر من خلالها، والتعبيرات، والإيحاءات، والمفردات المستخدمة، وبعمومية أكثر: ترتيبات الخطاب الصياغية والطرائق السردي المعتمدة لها.

إنَّ التزامنا باستخدام السير الذاتية كأدوات بحث ذات صلة يحتاج إلى مزيد من التوضيح. تتعارض وجهة نظرنا من عدَّة أبعاد مع مبادئ مؤيدي مفهومات «تاريخ الحياة» أو «طريقة السيرة الذاتية» التي يجسدها دانييل بيرتو في فرنسا(12).

رغبةً في استعادة شرعية الفرد والذات المفردة، لأنَّه لم يعد بالإمكان النظر إليها بوصفها عاملاً بسيطاً وخاضعاً وسلبياً أمام عدد من التحديدات الاجتماعية والتاريخية، فإنَّ «المدافعين» عن «طريقة السيرة الذاتية» يمنحون الذاتية قيمة معرفية جوهرية. يمكننا، وفقاً لعلماء الاجتماع هؤلاء، معرفة الاجتماعي من الممارسات الخاصة ومن التمثيلات الفردية معاً. وسيكون هناك شيء عام في كلِّ حالة. وهكذا يمكننا، على سبيل المثال، أنَّ نكتشف في المصير الفردي أعراض تفرد لمستقبل فئة اجتماعية معيَّنة. وبشكل أكثر عمومية، يميل هذا التيار إلى إنتاج تمثيل للوجود بوصفه وحدة ومجموعة طُبِعَت بطابع اجتماعي فردي.

في بحثنا، كسرنا عدداً من هذه الافتراضات. واعتمد استخدامنا للسير الذاتية معايير نظرية ومنهجية أخرى. الفائدة بالنسبة إلينا هي على النقيض في استخلاص القصص ذات الأهمية الاجتماعية التي تتجاوز الخصوصية الفردية الظاهرة مباشرة أو ذات الصلة بصورة ما. نحن نحاول أنَّ نفهم، بفضل نهجنا، كيف أصبحت مسارات اجتماعية معيَّنة ممكنة، وكيف يمكنها توجيه تمثيلات الذات. تشكل أداة السيرة الذاتية وسيلة مناسبة لتحقيق هذه المتطلبات، ولفهم المنطق الذي يحدد العودة إلى الذات.

• المشكلة والإطار النظري

بعد تقديم خياراتنا المنهجية بإيجاز، دعونا نعد منطقياً إلى ما يسوغها.

كما أشرنا في بداية هذا المقال، كان طموحنا هو فهم الطريقة التي اعتمدها هؤلاء الأكاديميون في التفكير بأنفسهم، وفي تمثيلها، وفي إعطاء معنى لسنوات الماضي. تكمن أهمية مواد السيرة الذاتية تحديداً في حقيقة أنَّها وسيلة فعَّالة لفهم العلاقة التي يرسمها الأكاديميون مع مسار حياتهم، ومع موقعهم الاجتماعي، وكذلك مع «مصيرهم» أيضاً».

تسمح لنا الملاحظة والدراسة الدقيقة لهذه النصوص برؤية الاختلافات والتقاربات بين القصص. تسمح لنا الروايات المنتقاة (التي تشير إلى مسارات فردية متنوعة، وإلى سياقات تاريخية مختلفة، ولكنَّها تعمل في الجو الثقافي والمهني نفسه) باكتشاف النواظم والثوابت

التي تأخذ شكل أوجه التشابه سواء في الموضوعات المدروسة أو في التسلسل الزمني المعتمد، أو في طريقة معالجة بعض الأمور، أو في الأسلوب أو في القيم المطروحة. في الوقت نفسه، نلاحظ أيضاً، وبقوة بالغة، وجود اختلافات كبيرة بين الأعمال التي تشير إلى العديد من «التواريخ الاجتماعية الفردية»(13): تفاوتات من حيث الأجيال المقدَّمة، ومناطقها وأوساطها الأصلية، والمناهج الدراسية المدرسية، والتخصصات الجامعية التي درسوها. تدور هذه التقاربات والاختلافات حول خمس نقاط: الموضوعات، والحساسيات، وأنماط الكتابة، ومشاريع السيرة الذاتية، والقيم أو الأخلاق المطروحة. وهكذا، فإنَّ ما تطرحه السير الذاتية يستدعي سماع نغماتٍ متباينة أو متشابهة. ويمكن لهذه التشابهات والتباينات أنَّ تضاف، في رأينا، إلى حساب المنطق العام الذي أردنا استعادته وفهمه.

ويمكن لاستجابات الحسِّ السليم أنَّ تكشف في هذه الخطابات عن تكرارات أو عن تفاوتات بارزة، وهي إمَّا تعبير عن التكيُّف أو التلقائية، وإمَّا أنَّها نتيجة ذاتية لرؤى موحدة تجاه العالم.

على العكس من ذلك، نؤكِّد، كمبدأ إرشادي لهذا البحث، أنَّ المحتويات المختلفة لهذه المنتجات الأدبية هي تعبير عن استيعاب المؤلفين للمواقف المرتبطة بمسارات حياتية مختلفة، وللمواقع الاجتماعية والأكاديمية المتنوعة. وبالمثل، فإنَّ هذه النصوص ستتقاسم، إلى جانب الاختلافات النابعة من العلاقات المتباينة فيما يتعلق بالمسار الاجتماعي، المبادئ «العامة» والطرق «المشتركة» للوجود في العالم كتعبير عن الانتماء الجماعي إلى المجال الأكاديمي.

لقد سلطنا الضوء على وجود «دافع هيكلي»، بوصفه «مولِّداً قواعدياً» للممارسات والتمثيلات، يسمح بشرح الخصائص السردية أو البلاغية لروايات السيرة الذاتية وأنظمة العلاقات في أعمال الكتابة والتشكّل. ونعتقد أنَّ هذه الخصائص والأنظمة يمكن أنَّ تُعزى إلى علاقة أساسية بين استيعاب تجارب الماضي المختلفة وبين التمثيلات الحاضرة في كتابات السيرة الذاتية. يسمح لنا هذا التحيز بالقول: إنه من خلال فهم العلاقة التي يحتفظ بها المؤلفون مع تاريخهم الشخصي يمكننا تفسير الطريقة التي اعتمدها الأكاديميون أثناء عملية الكتابة، وفهم أشكال إدراكهم لهذه العلاقة التي تنظم ترتيب خطابات سيرهم الذاتية.

وعلى نحو أكثر دقة، قاربنا حضور علاقة سائدة بين البنى الاجتماعية والبنى العقلية. وتكون هذه الأخيرة، بصورة ما، «التعبير» عن الأولى. وطبقاً لآراء بيير بورديو فإنَّ «المبادئ المشكِّلة لمفهوم رؤية العالم تضرب بجذورها في البنية الموضوعية للعالم الاجتماعي»، وللتحديد يرى أنَّ «البنى المعرفية التي تفرزها العوامل الاجتماعية بهدف التعرف عملياً على العالم الاجتماعي هي بنى اجتماعية متداخلة... ونظراً لكونها نتاجاً لدمج الهياكل الأساسية للمجتمع، فإنَّ مبادئ التقسيم هذه مشتركة بين جميع العوامل الفاعلة في هذا المجتمع،

وتجعل من الممكن إنتاج عالمٍ مشترك وهادف، عالمٍ من الفطرة السليمة»(14). المفهوم العام للسلوك(15) في علم الاجتماع لدينا، وفقاً لبيير بورديو ولما بين أيدينا هنا، هو بالنتيجة وفي وقت واحد: استيعاب الهياكل الاجتماعية، وإظهار هذا المستوعب في شكل ممارسات وأنماط عقلية. وهكذا فإنَّ السلوك، باعتباره تجسيداً للماضي، هو حصيلة ظروف «موضوعية» داخلية، مثلما هو منتجٌ للتمثيلات والممارسات أيضاً. يجب التفكير في هذا المفهوم بوصفه نتاجاً تاريخاً جماعياً، وبوصفه أيضاً تعبيراً عن مسار الأفراد.

في هذا البحث الذي يضع في مركز تفكيره الاستفسار عن الظروف الاجتماعية لإنتاج خطاب عن الذات، وعن آليات ربط كتابات السيرة الذاتية بالتاريخ الشخصي للمؤلفين، يجدر بنا بصورة خاصة أنَّ نحدِّد المؤشرات الاجتماعية الثقافية الأكثر صلة. يجب أنَّ تكون هذه المؤشرات أدوات أساسية في عملية إعادة بناء «المحددات الاجتماعية» الرئيسية للوظائف التي يشغلها الأكاديميون في المجال الاجتماعي. وعلى سبيل المثال، تسمح لنا المؤشرات التي حددناها، والتي هي نتيجة دراسة منهجية في الوثائق المختلفة المعتمدة، بالإحاطة بطريقة الحياة التي عاشها الأكاديميون خلال طفولتهم، وكذلك أيضاً بمستوى دخل أسرهم، أو بالتحصيل الأكاديمي الذي حصل عليه المؤلف. على أيِّ حال، فإنَّ أخذ هذه المتغيرات المختلفة في الاعتبار ضروري لفهم المواقف التي اتخذها الرواة والتزموها في كتابات سيرهم الذاتية. والمؤشرات الرئيسية المستخدمة هي «الأصل الاجتماعي»، و«المستوى الثقافي للأسرة» و«التحصيل التعليمي للمؤلف» و«الحياة المهنية».

للتلخيص، تستند هذه الإشكالية إلى ثلاثة مبادئ أولية متداخلة لا تنفصل عن بعضها.

أولاً، نؤكِّد أنَّ هذه الكتابات تفتح لنا الطريق إلى فهم: الماضي الداخلي للأفراد، شخصيات الأساتذة التي ترتسم من قراءة نصوص سيرهم الذاتية، وتأثير انتمائهم إلى العمل الجامعي، انتماء حظي به المؤلفون الأربعة، على الرغم من اختلاف مساراتهم في بناء صورة الذات، وفي ـ ما عرَّفه بيير بورديو ومونيك دي سان مارتن بأنه «معرفة عالم الأساتذة الأكاديميين(16)». والواقع أنَّنا سنجد التعبير الأفضل عن علاقة الأكاديميين بالثقافة (وبالتالي مع أصولهم) وبمسارهم الاجتماعي وبالمؤسسة التعليمية في الخطابات الأبسط [السير الذاتية]، أيِّ الخطابات الأقل أكاديمية، والأكثر تحرراً من القيود الرسمية، مع العلم أنَّ «الأكاديمية توفر لأولئك الذين تعرضوا لتأثيرها المباشر أو غير المباشر، ليس الكثير من أنماط التفكير الخاصة والمخصصة، ولكن هذه المكانة العامة التي تسمح لهم بتوليد أنماطٍ معيَّنة قابلة للتطبيق في مجالات مختلفة من ميادين الفكر والعمل، والتي يمكن تسميتها بالسلوك المكتسب»(17).

ثانياً، نعتقد بوجود «تناغم» بين النظام الداخلي لعالم السيرة الذاتية وبين النظام

الخارجي للبنى الاجتماعية، وبصورة أدق، هناك علاقة بين مجموعة مواقف السيرة الذاتية الممثِّلة لعالم من القضايا والأساليب والموضوعات، وبين مجموعة المواقع التي يشغلها المؤلفون، عبر مساراتهم، في المجالين الأكاديمي والاجتماعي بصورة عامة. لذا فإنَّ الأمر يتطلب الالتزام بتحليل موضوعات السيرة الذاتية وأساليب التعبير والمحتويات المعبَّر عنها، والبحث في المسارات الاجتماعية، وفي البيئة المباشرة، وفي الميدان الأكاديمي نفسه، عن أسس معرفة عالم الأساتذة الأكاديميين. وهكذا، من خلال هذه المواقف، سنجد تأثير مجال الأستاذية، ومعه أيضاً العلاقات الأساسية التي تهيمن على المسارات الاجتماعية والمواقف الأكاديمية والنظم العقلية السائدة.

ثالثاً، ندعي أنَّ إنتاجات السيرة الذاتية هذه ما هي إلا ممارسات خطابية تكشف بطرائق بلاغية وشكلية وموضوعية مختارة عن الذات، ويمكن من خلالها الكشف عن ظروف الإنتاج وعن التأثيرات الاجتماعية. في الواقع، يسعى تحليلنا إلى تفسير هذه الروايات بوصفها «ملفوظات أدائية» تدعي أنَّها تعني ما تقول حقيقة وما تقوله موجود فعلياً، ويهتم أيضاً بالبحث عن فهم دقيق لكيفية إسهام هذه الأنماط أو الأساليب من التعبير والممارسات الكتابية في خلق «عمل تمثيلي» حقيقي، وفي بناء رمزي لصورة الذات. ولا يمكن معالجة كلِّ هذه الأسئلة دون تسليط الضوء على كيفية إسهام أعمال السيرة الذاتية التي كتبها أكاديميون معترف بهم ولهم منزلتهم في مجالهم المهني في تعزيز «مكانتهم العامة» والوصول إلى الشهرة و»والتباهي المعنوي» بأنواعه المختلفة.

• المسارات الاجتماعية وممارسات السيرة الذاتية

لقد أوضحنا نموذجين عامين رئيسيين فيما يتعلَّق بممارسة السيرة الذاتية.

أكاديميان حاصلان على منح دراسية

الفئة الأولى المطروحة ممثلة بنموذج الحاصلين على المنح الدراسية وتجسدها شخصيات إرنست لافيس وجول ماروزو.

ستكون بعض الإحالات المرجعية المتعلِّقة بالأصول الاجتماعية والمسارات الحياتية والدراسية لهذين المؤلفين أساسية بالنسبة إلينا.

ولد إرنست لافيس عام 1842 في نوفيون ـ أيسن وتوفي عام 1922 لعائلة من الطبقات الوسطى، وعلى وجه الخصوص من التجار المتواضعين، تمتلك متجراً للألبسة الجاهزة، وقد وصِف إرنست لافيس الطفل بأنه «برجوازي صغير بمدينة صغيرة»(18). كان ربَّ الأسرة في مقتبل عمره «كاتب عدل». وبفضل «اهتماماته الثقافية» الباحثة عن تحسين

وضعه الاجتماعي في ظل ظرف اقتصادي غير مريح، وإدراكه أنَّ المدرسة وسيلة أساسية لـ»الخلاص»، سيشجع الأبُ ابنَه بقوة على الاستمرار، بفضل المنحة الدراسية، في إتمام دراسته الثانوية في مدرسة نوفيون ثم في لاون قبل انضمامه إلى ثانوية شارلمان في باريس. قُبِل في «المدرسة العليا للمعلمين « عام 1862 وأجيز فيها عام 1865 وهو في الثالثة والعشرين من عمره. تابع تعليمه العالي، وأصبح دكتوراً في التاريخ في سن الثالثة والثلاثين. أمضى حوالي أربع سنوات في التعليم الثانوي، كمدرس أو مدرس بديل في (ثانويات نانسي، فيرساي وهنري الرابع) قبل أنَّ يصبح السكرتير الخاص لفيكتور دوروي، المدرس الخاص للأمير الإمبريـال [الابن الوحيد للإمبراطور نابليون الثالث وزوجته الإمبراطورة اوجين] ويتابع دراسته في ألمانيا. بعد هذه التجارب المختلفة، أصبح في عام 1876 محاضراً في المدرسة العليا للمعلمين. رُقِّي في عام 1883 ليصبح مدير دراسات التاريخ وأستاذاً مساعداً في جامعة السوربون. وعُيِّن رسمياً في هذه الوظيفة عام 1888 وهو في السادسة والأربعين من عمره. بعدها شغل منصب مدير المدرسة العليا للمعلمين بين عامي 1904 و1919، وعضوَ المجلس الأعلى للتعليم العام، ورئيسَ لجنة مسابقة انتقاء المدرسين المتخصصين في التاريخ، وكان إرنست لافيس نموذجاً «للأكاديمي البارز»(19) الأكثر شهرة في الجمهورية الثالثة. كان حضوره في المجالات الإدارية والسياسية العليا، مبرراً بشرعية أكاديمية وفكرية قوية جداً (يكتب في العديد من المجلات، وينشر أعمالاً مهمة موجهة إلى عامة الناس)، وكذلك بمكانة اجتماعية (فقد كان عضواً منذ العام 1892 في الأكاديمية الفرنسية). إرنست لافيس هو واحد من هؤلاء «الرجال المزدوجين» الأساسيين الذين «يقودون ويوجهون» المجال الفكري والثقافي(20). عندما بدأ إرنست لافيس في نشر مذكراته في عام 1912، كان قد بلغ من العمر 70 عاماً، وكان في أوج شهرته الاجتماعية وسمعته الفكرية حيث كان لا يزال في منصبه كمدير للمدرسة العليا للمعلمين.

ولد جول ماروزو عام 1878 في فلورا بمقاطعة كروز وتوفي في 27 سبتمبر 1964 في فيين. هو ابن بنّاء سابق أصبح، بعد عدَّة إقامات في باريس، تاجر نبيذ وصاحب فندق. قادماً من الطبقات المتوسطة الصغيرة، ومن خلفية أكثر شعبيةً وأقل موهبةً من زميله السابق، التحق بالمدرسة الثانوية، بفضل المساعدات المختلفة (المنح الدراسية، التبرعات المالية من عدد قليل من الأقارب المميزين، تضحيات الوالدين) في إعدادية غيرييه ثم في ثانوية لاكانال في باريس. تابع دراسته (في جامعة السوربون بعد أنَّ كان مقبولاً في المدرسة العليا للمعلمين)، ونال إجازتها في عام 1904 في سن السادسة والعشرين. حصل على الدكتوراه في الآداب الكلاسيكية بعمر الثانية والثلاثين. بقى سنتين في التعليم الثانوي كمدرس بديل، قبل أنَّ يكلَّف بالتدريس في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، أو بالذهاب في بعثات إلى دول

أوروبية مختلفة. بعد عدَّة سنوات قضاها في هذه المدرسة بين منح السفر والبحث، كمحاضر أو مدير دراسات (1919)، انتقل إلى السوربون محاضراً عام (1927)، ثم أصبح أستاذاً دون كرسي (1928)، وأخيراً أستاذاً ذا كرسي عام (1934). وبالتوازي مع مسيرته الأكاديمية بالمعنى الدقيق للكلمة، اتجه إلى الاستثمار بطريقة طويلة الأجل وفاعلة في الأنشطة الفكرية، ولا سيما من خلال إشرافه الفعَّال على مجلات علمية، وعضويته المحرِّكة لمجموعات بحثية، وشهرته كمحاضرٍ دولي معروف عالمياً. إنه أستاذ في النشاط والفاعلية. يقرِّر نشر مذكراته عام 1937 وهو في التاسعة والخمسين من عمره.

بالنظر إلى كلمات التقديم القليلة هذه، يمكننا القول إنَّنا نتعامل مع مؤلفين، استفادا من منح دراسية، ينتميان إلى «الطبقات الوسطى»، ووجدا في المدرسة بديلاً فعالاً للضعف الظاهر بصورة أو بأخرى في وضعهما الحياتي (رأس المال الاقتصادي والاجتماعي والثقافي):

«سمعتهم أحياناً (أي أبواه) يتحدثان عن إرسالي إلى المدرسة الإعدادية. لم أفهم تماماً ما يعنيه ذلك؛ وأفهمه اليوم. لقد قررا أنني لن أعيش حياتهم المتواضعة القاسية. لكنَّهما جعلا حياتهما أكثر تواضعاً وقسوة لكي تكون حياتي أفضل. منحاني متعة التعلم، ومتعة معرفة الأشياء، ومتعة التعبير عن الذات، ومتعة أنَّ أكون مفيداً، ومتعة إدراك ما تساويه الحياة. بالنسبة إلي، تحولت جهودهما وتضحياتهما ومشقاتهما في كلِّ يوم، إلى متعة ذكاء وسعادة قلب»(21).

يعبِّر هذان المؤلفانَّ، من خلال سردهما، عن الاعتقاد بأنَّ المدرسة تعرف كيف تكافئ المرشحين الأكثر استحقاقاً. لذلك فإنَّهما يشتركان في التعلق بالمدرسة والارتباط بها كما لو كانت كلِّ وجودهما:

هذه هي الانطباعات التي تركتها في ذاكرتي مدارس طفولتي. لماذا عندما كنت أتحدث عن ذكرياتي أمام الجمهور تقفز هذه الذكريات إلى الواجهة؟...»(22)

لهذا السبب تتجه قصص الطفولة إلى حكايات مدرسية إيجابية ومتفائلة، وتجسِّد تعبيرات نموذجية عن خطابات التفوق والجدارة، وتشكِّل الصيغ المكرورة للمدرسة المحرِّرة. نحن نتعامل مع رؤية حقيقية وإيجابية للنظام الاجتماعي. وهكذا، فإنَّ القصص التي يخبرنا بها المؤلفانَّ هي إعادة رسم للخطوط العريضة لانفصالهما المستمر وقطيعتهما الدائمة عن بيئتهما الأصلية [المتواضعة نوعاً ما]. بدأت القطيعة عندهما مع بداية يفاعتهما، وتجلَّى التعبير عنها في الحديث عن افتتانهما (على الرغم من صعوباتها) بسنوات الطفولة والدراسة، وفي العودة المستمرة إلى شخصية الأب، وفي رؤية حنينية إلى حياة الأمس في الريف بعاداته وطبيعته وثقافته، وإلى عالم القرية والناس وعلاقاتهم الاجتماعية في الزمن الماضي، كما تجلَّت أيضاً، وبصورة أشمل، في الإحساس بالابتعاد أو الانفصال، في شعور «الخيانة» أو

النكران لتلك المرحلة من حياتهما:

«شعرت بالحرج من سترتي السوداء التي صنعتها لي والدتي سابقاً لأنَّها لا تحتوي على جيوب مثل سترات الآخرين التي اشتروها من المحلات؛ كان صوت حذائي ذي النعل الخشبي وقطع من الحديد يتعالى كثيراً على الدرجات؛ كانت قبعة الأحد التي أرتديها مختلفة عن قبعات الآخرين؛ لقد خبأت يديَّ ـ التي كنت أعرف أنَّها كبيرة جداً ـ في جيبي سروالي، وكنت أرغب في التخلص من غطاء الأنف الذي يعود إلى بنات أخوة الكاهن لأنَّها لم تكن عصرية في المدينة»(23).

«كان رفاقي في الغالب ممن أسميهم بـ «الأغنياء». اشتروا الكعك من البواب بدلاً من أكل وجباتهم الخفيفة بعد الظهر؛ بعضهم كان لديه دراجة (كانت في بداياتها الأولى من الكاوتشوك الخالص)؛ وآخرون يروون قصصاً عن ألعابهم في العطلة، والبندقية الصغيرة، والكروكيه، وتسلياتهم الممتعة مع الأصدقاء. وقد التزمت الصمت... كانوا يقولون: (أبي... أمي ...)، فهم أبناء أطباء وكتاب عدل، وتجار أملاك، ومراقبو الضرائب غير المباشرة... أما أنا فماذا يمكن أنَّ أقول عن والدي المسكين الذي كان يخدم البنَّائين وأمي التي كانت «تحضِّر الأعراس»؟ عندما كنا نذهب في نزهة الأحد نتمشى يصدف أنَّ نرى على الطريق المؤدي إلى قريتنا أشخاصاً من بلدتنا مثل: بريلو الذي يصنع القباقيب في عربته التي يجرها حمار، أو مزارع مع فرسه الأبيض؛ كنت أسير بمحاذاة الخندق «حتى لا يتوقفوا ويسلموا عليّ...»(24).

هذا هو السبب في أنَّ العلاقة مع ماضي القرية والمدرسة والعائلة، وهي الموضوعات السائدة في هاتين السيرتين، تبدو أساسية عند إرنست لافيس وجول ماروزو، وفي وعيهما لمسارهما الاجتماعي:

«أنتم تؤمنون، أيَّها الأصدقاء الذين يحثونني على كتابة هذه الذكريات التي يتمُّ سردها عشرين مرَّة، أنَّ رغبتكم الكريمة في ظهورها مكتوبة بالأبيض والأسود على صفحات كتاب يعني أنَّها ستحتفظ بالنكهة التي تنتظرونها. تقولون لي، لإقناعي، إنَّ طفولتي «غير متوقَّعة»، ويجب أنَّ أعتبرها وثيقة؛ وأرى أنه من الممتع التفكير في أنَّ رجلاً مصنفاً اجتماعياً، وكما نقول «واصل»، كان يرعى الأبقار، ويغني الترانيم مع بنات أخت الكاهن، ويقدم الشراب لزبائن النزل، ويتذكر ذلك جيداً. هذا ممتع لمن يتذكر، ولهذا السبب، دون ريب، قررت أنَّ أستخدم قلمي، فبغض النظر عن أيِّ شيء، هل نكتب للآخرين غير أنفسنا؟»(25).

«لن أتحدَّث عن طفولتي. سأستحضر فقط القليل من الذكريات التي بقيت معي، وستكون بلا شك بطبيعة الحال تلك الذكريات التي تأخذ معناها من حياتي اليوم»(26).

• التعلُّق والانفصال: شخصيات رمزيَّة

أمَّا الفئة الثانية المطروحة فيمثِّلها نموذج الورثة الذي يجسِّده فرديناند بالدينسبيرجر وألفريد ميزيير. يتبنى هذان المؤلفإنَّ مشروع سيرة ذاتية أكمل وأكثر دقَّة، أكثر أريحية وأقلُّ تعباً، أكثر استقلالاً وأقل قمعاً من تلك المقدمة سابقاً عند زميليهما.

ولد ألفريد ميزيير عام 1826 في ريهون، في مورت وموزيل، وتوفي عام 1915. ينتمي إلى عائلة ذات تقاليد أرستقراطية قديمة من جهة، ومن أخرى إلى عائلة برجوازية ذات صلة بالدولة. عاش ميزيير طفولته في بيئة مريحة وغنية (اقتصادياً وثقافياً). أصبح والده، وهو خريج سابق في المدرسة العليا للمعلمين، مسؤولاً أكاديمياً كبيراً، ليصل لاحقاً إلى منصب رئيس الأكاديمية. في هذا السياق من الارتباط القوي بالمؤسسة التعليمية، تابع ألفريد ميزيير دراساته الثانوية في إعدادية ميتز، ثم في باريس في ثانوية لويس لو غراند. التحق بالمدرسة العليا للمعلمين في عام 1845 وتخرج فيه وحصل على المركز الثالث وهو في سن الثانية والعشرين (عام 1848). تابع دراسته الجامعية وحصل على درجة الدكتوراه في الآداب الأجنبية وعمره سبعة وعشرون عاماً. في البداية عمل مدرساً مساعداً للخطابة في ثانوية ميتز لمدة عام (1848)، لينضم بعدها في العام التالي ألفريد ميزيير إلى مدرسة أثينا. من جانب آخر، بعد إقامته في هذه المؤسسة التعليمية المرموقة التي تحتكر تدريب الباحثين والعلماء، أصبح محاضراً في كلية الآداب في نانسي (1856) قبل أنَّ ينتقل بوظيفة مماثلة إلى جامعة السوربون عام 1861. عين عام 1863، وهو في السابعة والثلاثين، في الجامعة نفسها، أستاذاً في الآداب الأجنبية. بالتوازي مع عمله الجامعي، يضاعف أنشطته الإضافية. فينخرط بداية في العمل السياسي، حيث يُطلب منه أداء وظائف انتخابية مثل مستشار عام أو نائب. علاوة على ذلك، يشغل مناصب مؤثِّرة في العالم الاقتصادي من خلال كونه عضواً في مجالس إدارات مختلفة. وبالمثل، فهو مساهم دؤوب في عدد من الصحف والمجلات. وتعزَّزت هذه الشرعية الأكاديمية والفكرية والسياسية والاجتماعية أيضاً من خلال عضويته، منذ عام 1874، في الأكاديمية الفرنسية. بقي حتى الثمانين من عمره تحت تصرف الجامعة، وكان قد أصبح عضواً في مجلس الشيوخ عن مورت وموزيل منذ عام 1900 حتى وفاته. قرر في عام 1906 نشر مذكراته.

ولد فرديناند بالدينسبيرجر عام 1871 في سان دييه بـ فوج، وتوفي عام 1958 في باريس. تمتَّد أصوله إلى الطبقة المتوسطة من رجال الأعمال، فالأب يملك مصنع نسيج. وتتمتَّع بيئته بثقافة عالية وعمل اقتصادي مهم. درس المؤلف في إعدادية سان دييه قبل التحاقه بثانوية لوي لو غراند في باريس. تابع دراسته في الأدب في جامعة نانسي وخارج فرنسا، قبل أنَّ يصبح مجازاً عام 1892 أيِّ أنه لم يبلغ من العمر أكثر من واحدٍ وعشرين عاماً، وأصبح

دكتوراً في الثامنة والعشرين. قام بالتدريس أولاً في عدد من الكليات، فأمضى ما يقرب من 15 عاماً في التعليم الجامعي في نانسي وليون محاضراً ثم أستاذاً مساعداً، وبعدها أستاذاً قبل استدعائه إلى جامعة السوربون كمحاضر. بعد هذه المهمة، أصبح أستاذاً في جامعة ستراسبورغ الجديدة، ليعود بعدها إلى العاصمة محاضراً أولاً ثم ليشغل وظيفة أستاذ الأدب المقارن الحديث في العام 1925، وكان قد بلغ الرابعة والخمسين من عمره. انحصرت نشاطاته الموازية لعمله التعليمي بصورة أساسية في مهمات فكرية أو شبه جامعية (زيارات دراسية في الخارج، مشاركات في المؤتمرات العلمية والندوات في الجامعات الأجنبية...). قرر الأستاذ المتقاعد البالغ من العمر تسعة وستين عاماً نشر مذكراته في العام 1940.

على عكس لافيس وماروزو، يركِّز بالدينسبيرجر وميزيير على موضوع «الذخيرة الثقافية» أكثر من التركيز على موضوع «التحصيل المدرسي»:

«أكاديمي في الصميم، لم يكن متخيلاً بالنسبة إليّ أيِّ مهنة أخرى غير تلك التي اخترتها ومارستها. وقد أسهمت هذه المهنة إلى تطوير ذوقي الأدبي، ولم تبرح تدعمه بعد أنَّ وجدت لديه تلك الميول المشجِّعة»(27).

«لقد اهتممت أكثر فأكثر بالدراسات الأدبية، التي كان سحرها يتجلَّى لي كلِّ يوم من خلال محادثاتي مع والدي. إنَّ معرفته العميقة بالكلاسيكيات وذاكرته الرائعة زودتاه بالحجج والأمثلة والنصوص التي يمكن أنَّ تترك انطباعاً أقوى في روح جيدة الإعداد»(28).

«كان يحفظ عن ظهر قلب أكثر من ثلاثين ألف بيت شعر لاتيني وفرنسي. كان يعرف كيف يستخدمها، فشطر من فيرجيل، واقتباس من هوراس أو راسين أو كورني يحرك في داخلي، مثل حاجة طبيعية ملحة، شعوراً بالجمال»(29).

يفضل هذان الكاتبان «الوارثان»، كما نرى في أعمالهما، بقوة موضوعات الانتماء والبنوة، الاستمرارية والوراثة، مما يجعل الالتزام الجوهري في الأصل احتفالاً بالماضي وبالتقاليد. وهكذا، بينما نقرأ أكثر في ذكريات إرنست لافيس أو جول ماروزو، قدراً من التنازل والعودة إلى لحظات قوية من التمزق أو عدم الاستقرار، نجد عند ألفريد ميزيير وفيرديناند بالدينسبيرغر المزيد من استحضار الشعور بالفخر والانتماء أو الشعور بالارتباط. من المستحسن، في هذه المرحلة من الملاحظة، فهم المعنى الأعم لهذه التمثيلات.

يأتي هذان الأستاذان من خلفيات تحظى بموقع اجتماعي ومكانة ثقافية. لم يعرف هذان الوارثان تجربة قطيعة جوهرية مع أصولهما. وبما أنَّ مؤلفينا، بطريقة ما، أقل مديونية للمدرسة ولأسرتيهما بسبب وضعهما الاجتماعي الأصلي، فقد تخففا من تناول موضوع الأسرة بطريقة توحي بمديونية كبيرة لها، ولم يقدِّما المدرسة إلاّ بشيء من الأريحية والاسترخاء. وهكذا، نحن بعيدون عن جدية التربية وصعوباتها، عن الشهادة العقلانية والأخلاقية عند

لافيس ومارozو، وعن الدلالات والتضحيات والجهود التي قدماها في بداياتهما. في ظلِّ هذه الظروف التي عرفاها، لم يعد البحث عن التاريخ الشخصي القديم مجرد بحث عن الاتساق أو الطمأنينة بل تحول إلى بحث عن تأكيد الذات.

• السيرة الذاتية: المسار والميول

من خلال استيعاب القارئ للتأثيرات الناجمة عن قراءة هذه السير بمرجعياتها وتأملاتها الذاتية، فإنَّنا مهتمُّون بمكان الكلمة المكتوبة في عمليات وعي الذات وفي الآليات المعقَّدة لإعادة بناء الهوية.

لقد مكننا هذا البحث من إظهار أنَّ تجارب اجتماعية معينة للانفصال عن بيئة المنشأ، «للازدواجية النفسية» التي يمكن أنَّ يسببها ذاك الانفصال، للاقتلاع، للتثاقف يمكنها أنَّ تولِّد تصدعات مهمَّة قد ينجح بعضهم، بفضل حيازة عوامل ترجح تجسيد الذات، في السيطرة عليها وتوضيحها وفي إبرازها وإخراجها. وفي رأينا أنَّ السيرة الذاتية، بوصفها عملاً من أعمال إعادة بناء الذات، تشكِّل وسيلة أساسية و«حديثة»، في مواجهة المشاعر المكبوتة من الطفولة، لتحرير «الكلام» وإعادة الصلة مع عنف أو معاناة قاسية للتغلب عليها وتجاوزها بطريقة أفضل. وهكذا، يمكن أنَّ تصبح هذه الكتابات عن الذات وسيلة لترميم الفراغات، وذلك من خلال عملية العودة على الذات وإرساء قواعد التجسيد التي تعتمد النأي بالنفس والموضوعية والتأمل. في ظلِّ هذه العوامل، يمكن أنَّ تشكِّل «الكتابة الشخصية» عملية إنقاذية في مواجهة المشاعر، وفي حلِّ التناقضات والتباينات التي يمكن أنَّ تنشأ من الفجوة أو الاختلاف بين «الصورة الذاتية المكتوبة» وبين «الصورة الذاتية الموروثة»، بين الماضي وبين الحاضر. استناداً إلى ذلك، يجب النظر إلى الكتابة الشخصية، حين تستَخدم كأداة للتسوية و«المصالحة»، بوصفها طريقة مناسبة لإعادة اكتشاف التاريخ الحقيقي للفرد، وإعطاء معنى جديد لهويَّة الذات:

«لذلك، إذا اعتقد أيٍّ شخص أنني مدفوع بالفخر أو الغرور للتفكير بأنَّ ذكرياتي تستحق الكشف عنها أمام الجمهور، فسيكون مخطئاً. أنا أكتبها ببساطة فقط لأنَّني لا أستطيع أنَّ أمنع نفسي من كتابتها»(30).

• خطاب السيرة الذاتية والمكاسب الرمزية
الكتابة الذاتية وقوة الأداء

يمكننا أنَّ نرى في كتابات السيرة الذاتية، وفي «تأثيراتها العامة الفاعلة»(31) الكثير من الجهد المبذول من جانب المؤلف لإثبات شرعيته الفكرية والاجتماعية، ولتعزيز «كيانه

الرمزي» ليكون دعماً وسلطة تمنحان الاعتراف بامتلاكه الأشكال الثلاثة للغنى، وهي، على حد تعبير بيير بورديو، رأس المال «الاقتصادي» والمكانة «الاجتماعية» والموقع «الثقافي». يبرز هؤلاء المنخرطون في هذا النوع من الكتابة إمكاناتهم المؤثرة وشهرتهم التي اكتسبوها خلال حياتهم المهنية.

من خلال التركيز على شروط ظهور الطرق المختلفة للتحدُّث عن الذات وتأكيدها، تمكنَّا من استيعاب الصور التي أنشأها المؤلفون المختارون لشخصية الأكاديمي ومن فهمها. لقد أظهرنا أنَّ كلّ ما يتمُّ تبنِّيه وكشفه أثناء الحديث عن الذات، وحتماً عن الآخرين، يحدد بصورة قوية وبطريقة راجحة التمثيلات والصور العامة التي يمكن أنَّ يحصِّلها المرء عن هذه الفئة المثقفة. وهكذا، فإنَّ خطابات السيرة الذاتية هذه تمارس «قوة إقناع» حقيقية أو «سلطة رمزية»(32) فعلية، تتجلى في الإظهار والإيجاد والإقناع. يمكننا التحدُّث في هذا الصدد عن ملفوظات أدائية محققة في الواقع.

وقد أظهر هذا البحث، عملياً، كيف أنَّ المؤلفين، في محاولاتهم تقديم تمثيلات عنهم إلى الجمهور، وصور عن ذواتهم، ومن خلالها عن أعضاء هيئة التدريس بشكل عام، ينتجون من الواقع الصورة التي يرغبونها للتعبير عنهم، وهي صورة «فئة الدفاع عن الكلِّي وعن موصفات العقل». تعزِّز هذه الملاحظة فكرة بيير بورديو القائلة بأن «العالم الاجتماعي هو أيضاً تمثيل وإرادة ووجود اجتماعي يجب إدراكه، وإدراكه على أنه مميز»(33). وبالتالي، فإنَّ روايات السيرة الذاتية هذه تمارس تأثيراً اجتماعياً ناشئاً عن حقيقة مفادها: «يجب العمل بواقعية عند البحث عن تمثيل هذا الواقع»(34).

وبالنتيجة، فإنَّ هذه التمثيلات المتعلقة بوظيفة الشخصية الجامعية ورسالتها وسمَّوها هي عامل توصيف لهذه المهنة، وإشهار لها من خلال تعزيز صورة الأستاذ الجامعي خارج بيئة الدوائر التعليمية نفسها. هذا العمل هو أكثر فعالية لأنَّ الرواة هم أشخاص مجسدون ومعروفون، ويحظون بقوة بالغنى الفكري وبالدعم المؤسساتي. ونعتقد في الحقيقة أنَّ هذه التمثيلات التي تجعل الأكاديمي شبه نبي للمعرفة، ورجل «سمو»، ومبشر خلاصٍ في الحالة الإنسانية وفي التفاني ونكران الذات والالتزام بمتطلبات الأخلاق، تنتج المزيد من التأثيرات الاجتماعية، وتميل إلى الاعتقاد بأنَّها مهيأة لتقديم صورة أفضل وأكثر إقناعاً بأن الأكاديميين هم، من ناحية، أشخاص يستثمرون «سلطة المؤسسة»(35) التي تمنحهم إمكانية السيطرة على أدوات صنع الخطاب، وبأنهم يحمون، من ناحية أخرى، «علامات مميزة»(36) في رحاب «لغة معترف بها ولها سلطتها»(37).

لكن، بشكل أعم، وبوصفهم «منتجي تمثيلات للعالم الاجتماعي»(38) يميل الأكاديميون إلى «ادعاء احتكار تجسيد فئتهم»(39) بحكم انتمائهم إلى «مؤسسة معترف بها اجتماعياً

تأسست لتحقيق تمثيل يدعي الموضوعية والكلية(40). في ظلِّ هذه الشروط، يمكن للأكاديمي، الذي يتمتع رسمياً بالقدرة على التفسير وبالكفاءة وبالشهرة وبالحظوة، أنَّ يقدم سيرته الذاتية الواقعية خدمة لـ «الحقيقة». ومن المستحسن أنَّ تهتمَّ الكتابات بدِّقةٍ أكثر بأنواع «العادات الخاصة بالمهنة» وبـ «الجانب العملي فيها» بغية جعلها معبِّرَة عن «أفكار الأكاديمية» التي تحوِّل ما هو مخفي في حالة اجتماعية معينة إلى مادة للقراءة.

• الحديث الشخصي وصورة الذات

كما رأينا للتو، فإنَّ فعل تمثيل الذات هو قوة رمزية جوهرية، قوة بناء تمثيل معين للذات، ولاسيَّما لرؤية الذات مجسَّدة في التمثيل الذي يريد المرء أنَّ يقدمه عن نفسه، ليعزز عبره مصداقية المؤلف وشهرته الاجتماعية. ثم أنَّ الميل إلى كتابة حياة المرء يتناسب بشكل صارم مع الشعور بالحق في الكتابة، وهو حق تدعمه الأهمية الاجتماعية التي يرى المرء نفسه فيها.

من خلال هذه الأسئلة كلها، أردنا أيضاً استعادة أحد العوامل الرمزيَّة المهمة في المجال الاجتماعي، وهو الحاجة إلى الاستمرار في الحياة. قمنا بتقييم الطريقة التي حصلت بموجبها هذه السرديات على بعد إضافي، أو كيف تمكنت من الجمع بين خصوصية الموت في طقوس الكتابة ودمجها وتوطينها فيها وبين الاتجاه أو الميل إلى وضع شهادة مكتوبة لما بعد الموت.

السيرة الذاتية، كتأكيد علني لتقدير الذات، تعني في الواقع مجموعة أمور، فهي ممارسة لإدراك الموت الوشيك، والتحضير الرمزي لنهاية المرء، ولكنَّها أيضاً طريقة لإرساء سمعة طيبة له بعد الوفاة، ولضمان استدامة أثره، وحفظ نفسه من النسيان، والحفاظ على صورته من عاديات الزمن. بصفته سرداً لسير أمواتٍ، أو خطاباً لمن هم على قيد الحياة، فإنَّ هذا النوع من الكتابة يؤكد التميِّز الشخصي، ويخصِّص لخدمة من يبقون في الذاكرة. لذلك يمكننا النظر إلى هذه النصوص بوصفها أداة لرسم الصورة العامة. فمن خلال تقديم الذات وتأهلها، نضمن استمرارية الشخصية بعد الوفاة وتحقيق ما يشبه الخلود لها. لذلك يجب فهم هذه الوثائق على أنَّها أشكال رمزيةٌ للبقاء والاستمرار من أجل التغلُّب بصورة أفضل على الشعور القاسي بالعدم والاختفاء. أنَّها أيضاً طريقة للتعرف على يقينية الموت، والشك بما سيُذكَر عن الذات. هذه الاعتقادات بأهمية الذكريات هي جميعها ردود على عدم قدرة الإنسان قبول نهايته الحتمية.

• خاتمة:

لقد فهمنا الروايات المدروسة بوصفها «خطاباً أدائياً»(41) من وجهة نظر ثلاثية لطريقة إنتاجها وتوزيعها واستقبالها.

الطريقة التي يتذكَّر بها الفرد ويفسِّر مسار تاريخ حياته الشخصية «تنتج»، برأينا، عن مساره ومكانته الاجتماعيين. في ظلِّ هذه الظروف، تتيح لنا دراسة التمثيلات والذاكرة الذاتية إمكانية بدء التفكير في الطريقة التي يُدرج بها التاريخ في ذاتية الفرد، وفي الماضي الذي يُدمَج فيها، وفي ظروف تحديثها وحضورها، والتحقق من صحتها في كتابات الاسترجاع «العاكسة للذات».

وهكذا، تمكنَّا من إظهار الطريقة المعتمدة هنا في العودة إلى الذات من خلال اعتماد مسارات متعدِّدة والتركيز بدرجة أو بأخرى على الوسط الاجتماعي. سمح هذا العمل بتسليط الضوء على العلاقة الإشكالية بين السيرة الذاتية وبين الشعور ببعد الذات عن نفسها، بين الكتابة الشخصية وبين الاهتمام بشخصه، بين الاعتراف وبين الوعي بأهمية الماضي. هذا الاهتمام بـ «التحية» وبالرغبة في المصالحة مع الماضي الإشكالي غالباً والتجميع المنظم له شرط ضروري ولا غنى عنه لتحقيق «توازن الهوية».

بشكل عام، تقود قراءة السير الذاتية القارئ، من جانبه، إلى استفزاز وعيه بقصة حياته. وتتيح له أنَّ يجد نفسه في مواقف من الحياة الواقعية، وأن يتخيل مستقبله. وبالتالي يمكن أنَّ تعمل كتابة السيرة الذاتية كدليل عمل وكنموذج لتحديد الهوية.

تحليل الأشكال التي تظهر بها ممارسات الكتابة هذه، وفهم الأبعاد الرمزية والتأثيرات الاجتماعية لهذا «الخطاب الجامعي»، والتعرّف على الآليات التي تشكِّل من خلالها روايات السيرة الذاتية التعريفَ الاجتماعي والصورةَ العامة لأعضاء هيئة التدريس، هو بالإجمال إسهام مهم في التفكير بالعلاقة بين الفرد وبين المجتمع، وفي الأشكال المختلفة لتجسيد الجماعة، وفي دور الكتابة في مجتمعاتنا. أنَّ فهم الدلالات التي تنطوي عليها هذه الكتابات، وإدراك ما يدور في هذه العلاقة الخاصة بين الكائن وذاته، هو إسهام في إيجاد علم اجتماع تاريخي لفهم مشروع دوركهايم ولمتابعته في تأسيس علم اجتماع حسب فئات التفكير البشري.

• الهوامش

(1) نشير هنا إلى بعض نتائج أطروحتنا التي دافعنا عنها في آذار/مارس 2002 في جامعة Lyon II ـ Lumières بعنوان «المجال الجامعي، المجال الأدبي: كتابات السيرة الذاتية عند أساتذة جامعة السوربون. 1880 ـ 1939».

(2) هيبرار، الرسالة الممثِّلة، الممارسات الشعبية لكتابة الرسائل في قصص حياة العمال والفلاحين»، ‹في المراسلات، استخدامات الرسالة في القرن التاسع عشر»، باريس، فايار، 1991 ، 462 ص. ، ص. 283.

(3) بالدينسبيرجر، «حياة بين الأخريات، ملاحظات على وقائع العصر»، باريس، كونار، 1940، ص. 385.

(4) لافيس، المذكرات، (1912)، طبعة جديدة، Paris, Calmann ـ Lévy، 1988، ص. 287.

(5) ماروزو، الطفولة، (1937)، طبعة جديدة، 1938، !Paris, Éd. Denoë، ص. 218.

(6) ميزيير، في الزمن الماضي، 1906، Paris, Hachette، ص. 257.

(7) جان جاك روسو، الاعترافات (1782 ـ 1789)، باريس، كتاب الجيب، 1990، ج.I ، ص. 5 ـ 6.

(8) نفسه، ص. 268.

(9) لوجون، السيرة الذاتية في فرنسا، باريس، Paris، A. Colin، 1971،p. 285 ؛ ميثاق السيرة الذاتية، Paris, Éd. Le Seuil, 1975, p. 334 ، الأنا هي الآخر، Paris, Éd. Le Seuil, 1980, p. 340؛ الأنا أيضاً، Paris, Éd. Le Seuil, 1986, p. 346؛ من أجل السيرة الذاتية: تسلسل، Paris, Éd. Le Seuil, 1998, p. 247 ؛ مشروع الذات، Paris, Éd. Le Seuil, 1998, p. 426.

(10) ميثاق السيرة الذاتية، مذكور، ص. 14.

(11) نفسه.

(12) دانييل بيرتو، تاريخ حياة أم قصص حياتية؟ منهجية مقاربة السيرة الذاتية في علم الاجتماع، Paris, Cordes، 1976 ، ص. 289 ؛ قصص الحياة، من منظور علم الأعراق البشرية ، Paris, Nathan، 1997، ص. 127.

(13) ف. مويل ـ دريفوس، مهنة المربِّي، المعلمون عام 1900، المربون المتخصصون عام 1968، Paris, Éd. de Minuit، 1983، ص. 9.

(14) بورديو، التمييز، نقد اجتماعي للحكم، Paris, Éd. de Minuit، 1979، ص. 545 ـ 546.

(15) راجع أعمال بيير بورديو المختلفة حيث يعرض فيها هذا المفهوم بإسهاب.

(16) بورديو وسان مارتن، تصنيف الأساتذة الأكاديميين، Actes de la Recherche en sciences sociales، 03 ـ 05 ـ 1975، ص. 18 ـ 32.

(17) بورديو، المجال الفكري والمشروع الإبداعي، Les temps modernes، 246، تشرين الثاني/نوفمبر، 1966، ص. 904.

(18) لافيس، المذكرات، مذكور، ص. 32.
(19) شارل، ولادة المثقفين 1800 ـ 1900، Paris, Éd. de Minuit، 1990، ص. 13.
(20) شارل، باريس ، نهاية القرن، الثقافة والسياسة، Paris, Éd. Le Seuil، 1998، ص. 91.
(21) لافيس، المذكرات، مذكور، ص. 337.
(22) نفسه، ص. 26.
(23) ماروزو ، الطفولة، مذكور ، ص.167.
(24) نفسه، ص. 173 ـ 174.
(25) نفسه، ص. 9.
(26) نفسه، ص. 10.
(27) ميزيير، في الزمن الماضي ، مذكور ، ص. 32.
(28) نفسه، ص. 38.
(29) نفسه.
(30) لافيس، المذكرات، مذكور، المقدمة.
(31) بورديو، ما تقوله يعني. اقتصاد التبادل اللغوي، Paris, Fayard، 1982، ص. 111.
(32) بورديو، «حول السلطة الرمزية»، Annales E.S.C، أيار ـ حزيران، 1977، ص. 405 ـ 411.
(33) بورديو، «الهوية والتمثيل. عناصر من أجل تفكير نقدي حول فكرة المنطقة، Actes de la recherche en sciences sociales، 35، تشرين الثاني، 1980، ص. 66 ـ 67.
(34) ما تقوله يعني. اقتصاد التبادل اللغوي، مذكور، ص. 124.
(35) بورديو وسان ـ مارتان، التميز الأكاديمي وقيم النظام التعليمي الفرنسي، .Annales E.S.C، 25، كانون الثاني ـ شباط، 1970، ص. 164.
(36) بورديو، الفضاء الاجتماعي ونشأة الطبقات، Actes de la recherche en sciences sociales، 52 ـ 53، حزيران، 1984، ص. 8.
(37) بورديو، ما تقوله يعني. اقتصاد التبادل اللغوي، مذكور، ص. 64.
(38) غوف وكوبيتشي (بإشراف)، المثقفون الفرنسيون والمثقفون الهنغار من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين، Paris ـ Éd. du CNRS ـ Budapest، 1985 ـ Akadémiai Kiado، ص. 255.
(39) بورديو، نبل الدولة. المدارس الكبرى وروح العمل الجماعي، Paris, Éd. de Minuit، 1989، ص. 11.
(40) بورديو، المجال الأكاديمي (1984)، طبعة جديدة، Paris, Éd. de Minuit، 1992، ص. 291.
(41) بورديو، ما تقوله يعني. اقتصاد التبادل اللغوي، مذكور، ص. 244.



مختارات من شعر
مريم حيدر زاده

ترجمة: حيان الحسن

شاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

شاعرة وكاتبة ايرانية ولدت في العاصمة طهران وقد فقدت بصرها في الصغر جرّاء عدّة عمليات جراحية في عينيها، بدأت كتابة الشعر في الثامنة من عمرها وكان أساتذتها يصوّبون نصوصها ذلك الوقت.

تكتب الشعر بسلاسة وعذوبة وبساطة أيضاً وهذه البساطة في الكتابة أكسبتها شهرةً داخل ايران، لم تكتفِ بكتابة الشعر بل ألّفت العديد من الأغاني الغزلية وغنّاها أشهر الفنانين في ايران وخارجها.

تعتمد مريم حيدر زاده في كتابة شعرها على احساسها المرهف والتجوال في عوالم من السحر، تعشق الوحدة لأنها حسب قولها تجعلها تسافر في فضاءات الخيال وتحرّض ذاكرتها على الابداع فالوحدة حسب قولها نعمةٌ كبيرةٌ، تمضي أكثر لياليها في كتابة الشعر لأنها والسكينة رفيقان، تعشق شعر حافظ الشيرازي وفروغ فرخزاد ونيما يوشيج ومولانا وغيرهم وتحب فصل الخريف واللون الاحمر وتنفر من اللون الأزرق، قامت الشاعرة بتسجيل صوتها مع الموسيقى ضمن أشرطة سي دي (CD) لأغلب قصائدها وبهذه الطريقة كسبت جمهوراً كبيراً وأوَّل عمل لها كان بعنوان (ليس كأيِّ شخص) وطرحته في الأسواق وذاعت شهرته.

شاعرة حسّاسة مرهفة ومن يقرأ شعرها وخاصّةً بصوتها العذب الشجي سيستمتع بنصوص مدهشة سلسة رقيقة هامسة تسافر بسامعها لأقاصي عميقة من الجمال والسحر وفضاءات من البهاء والعشق، فهذه البساطة في تناول الكلمات جعلتها متفرّدة عن غيرها من شاعرات جيلها.

• (عندما قطعت منك قلبك)

عندما قطعت منكَ قلبكَ
لم أرَ أيَّ شيءٍ غيركَ
بعد كلّ شخصٍ ذهبتُ إليه
بالنهاية وصلتُ إليك
بعد أن ذهبتُ ومضيتُ
رأيتكَ أنّكَ الحياة
ولا يمكن تعويضك أبداً
حتى في ليالي الحلم
كأنيٍّ لا أريد السماء
انظر للشهور كيف تتعاقب
أتذكَّرُ اللحظات الاخيرة
تحت ذلك المطر الناعم
أخذت الورد الأحمر
وأعطيتني زهرة مريم

لم تكن يدي ولا منك
بل مررتَ من نفسي
أردتُ أن أسكنَ حبّكَ
في طيّات ذكريات دفتري
أما ذكراك منعتك من العودة
للرأس مجدداً
أنتَ غروب يوم جمعةٍ
كتبتُ موضوع مادّتي
لن أتجوَّل مع أيّ شخصٍ
لأنَّكَ الأول والأخير
الآن بعد أن ذهبت ومضيتُ
أرى أنّك الحياة فقط
ولا يمكن تعويضك بأحد
حتَّى في ليالي الحلم
أتذكَّر أنّك أردتَ أن أبقى
تألمت لأنيِّ لا أستطيع
أنا الآن أسيرة الحياة
ووقعتُ في فخِّ الغربة
الصفراء
لم تكن اسمها أنت
معي دائماً دائماً
لم يكن في وسعي
عمل أيّ شيء
مريرٌ هو الفراق
فأنا وأنت لسنا لبعض
ولكن لك الحقّ أن تقول
أننَّي غير مخلصة
الآن بعد أن ذهبت ومضيت
أراكَ الحياة
ولا يمكن تعويضكَ بأحد
حتى بليالي الحلم

• (شكوى)

لا تدعوني لمعجزةٍ بعد الآن
لا تكلّمني عن ألم الحادثة
متأخِّرة بقيتُ خلف النافذة
حين عبرتَ
وبقيت أنت مدّة من الزمن
لا تجيب
والقلب الذي أعطيتني إياه
صار للنسيان
قلت أنَّك لن تهاجر
من نافذة الغابة
أنت مريضٌ بالعشق
طبيب روحي أنت
ولن أتعب من زيارة
هذا المريض
حسناً اذهب
ولكن كلُّ الأمكنة
غارقة بعطرك
ولو أنَّك لم تنفق شيئاً
في سبيل هذا الحب
ألهذا الحدّ مضيت بعيداً
ولم تجرّب مرّة واحدة
أن تمرَّ أمام ناظريّ
ورود حديقة ذكرانا

تحتضر
لم تمنح الحب لأزهار الياس
العطشى
ذهبت دون أيّ وداع
حتى أنَّك لم تدقق
في إطار النافذة
اليوم...
سلبت التفاح الأحمر رونقه
من أجل ماذا لا تقسم
هذا التفاح نصفين
هل بعدتُ من أمام ناظرك
ولم تعد تراني
وهذا الكوخ، كوخ حبّنا
لم تصلحه مرّة أخرى
جميلةٌ قراراتنا
في كلِّ زمانٍ ومكان
حتى أنك في كل الأوقات
لم تعطِ الموضوع أهمية.

• (محادثة)

قلت: انظر إليَّ
قال: روحي فداكِ
قلت: عيونكَ جميلة
قال: الدنيا لونان
قلت: كم تشبه القمر
قال: أول الطريق
قلت: ابقَ دوماً
قال: لا يمكن
قلت: كم غريب أنت
قال: لا تحتالي عليّ
قلت: رأيتك في الحلم
قال: كسرتِ الحلم
قلت: هدفي الوصال
قال: هذا محال
قلت: الحياة احترقت
قال: خيّطتُ قلبي
قلت: امسح عينيك
قال: اتركيني
قلت: كم أنا مجنونة
قال: أعلم
قلت: كسرت قلبي
قال: حسناً صار متعباً
قلت: أجلس بقربي
قال: لا أحب
قلت: ما العمل معك
قال: أمضي واهرب
قلت: حظّه سيء
قال: هو بلا ذنب
قلت: سيأتي يوماً ما
قال: احترق
قلت: لونك اصفر
قال: سيعود لوني
قلت: أنت عديم الوفاء
قال: اذهبي في اتجاهٍ آخر
قلت: قلبي أسير
قال: لا تأخرتِ

قلت: الله أكبر
قال: الحياة ذئب
قلت: طيرٌ عاشق
قال: طيرٌ معشوق
قلت: تشكّ في الأيام
قال: ساعديني
قلت: انظر إليّ
قال: سافري
قلت: ادعو لي
قال: ليقبل نذري
قلت: لا تكسر قلبي
قال :أنا اكسره أنا
قلت: أموت لأجلك
قال: لا اقبل
قلت: صرتُ حائرة
قال: مسكينة مجنونة
قلت: أنت جداً لطيف
قال: محتاجٌ للغرق
قلت: الوحدة صعبة
قال: قلبكِ تائه
قلت: طريقك بعيد
قال: بحاجة للعبور
قلت: بأمان الله
قال : حتى يريد الحبيب
قلت: حتى القيامة
قال : مع السلامة أيها الجميل
لن أسكب الماء خلفك
حتى لا تذهب حبيبي

• (الشعر يعني...)

الشعر يعني...
أن تحبّ الأفق
أو خياطة ثوبٍ لشقائق
النعمان
الشعر يعني...
بالرغم من التعب
احتراق قلب
على رأس فراشة
الشعر يعني...
سرّاً من أسرار الحب
الشعر يعني...
أن تمتلك نجمة
الشعر يعني...
قصة غير مكتملة
الشعر يعني...
طريقاً بلا انتهاء
الشعر يعني...
كلاماً من إحساس
دافق
على مقربة من حسرة الفراش
الشعر يعني ... .
سرٌّ قلبٍ صافٍ
الشعر يعني...
وجع قلوب النسيم
الشعر يعني ....
حرفاً من وحدة الاخضرار

الشعر يعني...
عشق الحياة
الشعر يعني....
قصة أمنية
الشعر يعني... .
ابتداء الغروب
الشعر يعني....
قطعة من السماء
الشعر يعني... .
وصف إنسان جيد
الشعر حرف من قلبٍ أحمرٍ طاهر

- **(تحت شجرة الأمنية)**

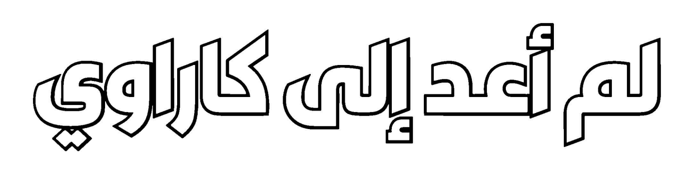
أريد أن أبني قصراً
نوافذه زرقاء اللون
أكون أنا وأنت فيه
بليلةٍ مقمرةٍ
أريد أن أفعل شيئاً
فربما تقول لي
« أحبّكِ»
أريد أن أتكلم
حتى لا تتركني وحيدة
أريد أن أقطف لك
من السماء وروداً عطرةً
أريد أن أرى صورتكَ
كالزهر في المنام
أريد أن أسحركَ
لتبقى دائماً قربي

أريد أن أقرأك حرفاً حرفاً
في كتاب الحياة
هذه الليلة... .
سأقرأ طالعي
وإذا كان سيئاً
سأموت وأنا أكنّ لك
كل الاحترام
هذه الليلة....
لأجلك فقط سأبقى للصباح
أدعو لك
من أجل سعادتك سأدعو الله
هذه الليلة...
أريد أن ألتقط صورةً لعينيك
من السماء
وحتى إن لم تنظر
سألتقط صورة لسحر عينيك
أريد أن أقسم بكَ
وبكلِّ شيءٍ تعشقه
بروحِ كلِّ قلبٍ صافٍ
ولونِ ورد الشقائق
وعندما لا أكون معكَ
لا تذهب من هنا دون أيّ خبر
لا تذهب وحيداً
ودون وداع
ولا تظنَّ في لحظة ما
أنيّ لن أشتاق لك
لا تفكر أن الحياة
لن تصبح قاتمة برحيلك

إذا ذهبت فرموش عيني
لن تغفو لحظةً واحدة
سماء الأمنية لا قطر فيها
صدقاً هل طاوعك قلبكَ
أن تسافر دوني
وتنساني بعدها
وأصبح أنا لأجلك
مجرد عابرة
لتقل أحبّك
هكذا أحب
سأزرع اسمك مثل الورود
في المزهرية
وإن لم ترغب
سيبقى اسمك في قلبي
سأتذكر وجهك
عندما يسقط المطر
باليتني كنت كطائر النورس
ربما أحببتني أن أكون
مثل غزال الصحراء
يا ليت عينيك تعلمان
أنَّك عندي بمئة دنيا
وتساوي مئة بحر
سأحقِّق أمنياتي إن بقيت قربي
ذلك الوقت سأصبح محظوظة
مثل الملائكة في لوحة مرسومة
حتى لحظة وجودك هنا
المطر ناعم ناعم
برحيلك ستموت وردة مريم
انظر إليّ وقل لي
ستبقى أم سترحل
قل أتحبّني أم لا
يا موت ورود الشمعدان
الرسالة شارفت على نهايتها
مثلها مثل كل الرسائل
أمَّا أنت...
سماء عشق ..بلا انتهاء

• (عندما تحب)

عندما تحب شخصاً
فأنت لديك الاستعداد
لتفديه بروحك
لديك الاستعداد لتعطيه
الدنيا بأسرها
فقط مرّة واحدة انظر إليه
فكلُّ قيود الدنيا ستكسرها من أجله
ستكسر أشياء كثيرة
كي لا تكسر قلبه.



أوخينيو غارسيا دياز

ترجمة: بديع صقور

شاعر ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- ## أوخينيو غارسيا دياز:

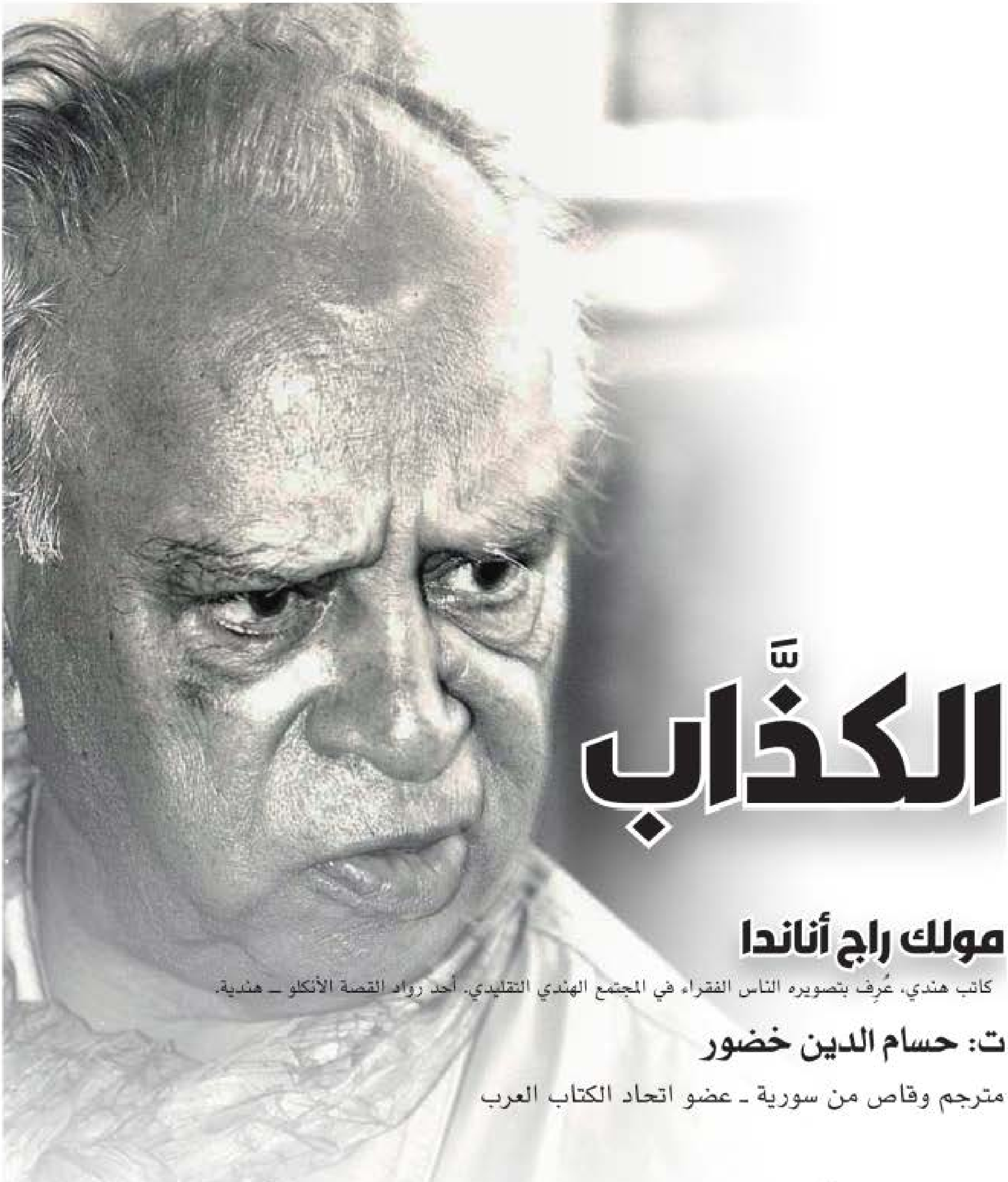
شاعر من تشيلي ولد في قري «كراوي» 1930 له ما يزيد عن عشرين عملاً في الشعر والدراسات.. متمكن في الوصول إلى سماء الإنسان وفي أعماق الحلم ممتلكاً الوصول إلى الحقيقة.

لم أعدْ إلى «كاراوي»
ضاعت الطريقُ في الهواء
تجزأت الحياةُ في قلبي ألفَ قطعةً، وقطعة..
ولا أستطيع أن أحبُّك، يا حبي..
مضى الربيع
في طريق طويل إلى البحر.

***

الماضي مثل هواء أزرق
كلُّ ما امتلكته قد ضاع منِّي إلى الأبد
لأجل هذا لم أعدْ إلى «كاراوي».
سأحرق هذا الشفق الموسوم بـ «الكوبيوس»*
مثل الشمس التي قطعته إرباً.. إرباً.. بضربة واحدة،
وفرّت تلك السنونات في الغابات
شاردةً مثل هذه الذكريات..
ولكن، لم أعدْ إلى «كاراوي»
ماتت الذكريات مثل قرية صغيرة..
أحببتها مرَّةً ولم أعدْ إليها أبداً..
الحياة صنعت منِّي مشرداً
أعيش في بيوت أخرى..
أشرب الماء من المنحدرات الصافية.
أستظلُّ فيء أشجارٍ عجوزة
نسيت ماضيها..
إلى أماكن كثيرة وصلت
في زوايا كثيرة نمت
وفي صمتٍ قصيٍّ أحببت.
مضيت أدور في مركبات مشققة
أقابل الليلة العمياء والخاوية..
أتوغَّل في شبه ظلالٍ بعيدة
معطرة بالياسمين الأبيض.
لم أعدْ إلى «كاراوي».
قابلت وجوهاً كثيرة في حياتي
صنعت جهة محببة في كوني
وجوهاً أواجه بها مراحل أيامي
تقصُّ عليَّ تاريخ ذلك الجنوب
الذي أشتاقه..
الذي يعيش مطبوعاً ببراريه
حيث منبت الورود،
بأعماقٍ سحيقةٍ من الأمطار والصواعق
ولم أعد إلى «كاراوي»
لأنِّي هنا وراء طاولتي
أمتلك النظرة الأكثر حبَّاً..
الكلمة الناعمة لأجل عملي اليومي
في المصهر الصلب للخبز والنبيذ.
لم أعد إلى «كاراوي»
السنون تمضي وتعود
تدور صامتة بين صواري سفينتنا..
وليس لدينا الآن وقت لنقول:
الحياة نشَّابة سريعة..
لا نعرف أين ستسقط،
وعلى أيِّ علوٍ ستتوقف.
لم أعد إلى «كاراوي»..

أيدٍ أخرى في يدي
أزرعٌ أخرى تنفتح على نطاق الحبِّ
لتمنحني الحنان.
لم أعدْ إلى «كاراوي»
ولكن، أعلم أنَّها موجودة هنا
على حدود الخرافة
في قامتها أنهار وصواعق
أرض من غابات كثيفة..
أمتطي البحر بحماس
أطلُّ على النوافذ من هذه الأمكنة
وتجيء من الجنوب صيحةُ ذلك
الماضي المطير
وأتذكَّر أننَّي لم أعدْ إلى «كاراوي»
كلَّ يوم أحسُّ بسحر الحصى
المشتعل بالحنين.
الحق بالقطارات التي ترحل في الصباح
لأستردَّ الدخان الأسود من القاطرات..
أهبط في المحطات الضائعة
وأبدأ بتبديل المنارات مع «عمَّال التحويل»
أتسلَّم رسائل مجهولة مرسلة
تقول للعالم كلّه:
أننَّي لم أعد إلى «كاراوي»
لقد أضعتُ دائرة أحلامي
التي تشابكت مع الكلمات
ومضتْ في العزلة..
وانزلقت حافية
إلى تلك البيوت الضيقة
لأجل الصباحات والأحزان
حيث جرس الزمن يقرع
معلناً انتهاء الوقت..
لأتذكر أنني لم أعد إلى «كاراوي»..
وأنني أحرقت رسائل بلا أجوبة
تلك التي شاخت في الصناديق
ولكن..
لم أعدْ إلى «كاراوي»
ومازلت أنتظر ذات يوم ربيعي
رسالة من العصافير الصفراء..
بعدئذٍ.. سنمضي إلى «كاراوي»
نفتِّش عن الأبواب المنسيِّة..
نهبط إلى النهر
لنلتقي في مراكبه المهجورة
نتفقد أبراج الحبِّ الخالدة
علَّنا نعثرُ على قلبٍ غسقيٍ
مشبعِ بالحنين.



الكذَّاب

مولك راج أناندا

كاتب هندي، عُرِف بتصويره الناس الفقراء في المجتمع الهندي التقليدي. أحد رواد القصة الأنكلو ـ هندية.

ت: حسام الدين خضور

مترجم وقاص من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

وُلِد لابو، متعقّب الأثر في قريتي، كذاباً. وقد أكسبه ذلك سمعة أنَّه الراوي الأفضل في منطقتنا. ومع أنَّه كان كنَّاساً من الطبقة الدنيا، فقد كرَّمه الجميع. وبلغ التسامح معه درجة أنَّه مُنِح مقعداً أسفل شجرة البانيان. ولم تصر والدتي بشدّة على ضرورة أن أستحمَّ لتطهير نفسي في كلِّ مرَّة تراني فيها أصغي إلى إحدى حكاياته الغريبة مع بقية أولاد القرية.

كان لابو ضئيل الحجم ونحيلاً، له بريق رمح وانزلاق سهم. لابدَّ أنّ جسده النحيل الذي شكلَّته الطبيعة يحتوي على احتياطي هائل من الطاقة، لنحكم بالطريقة التي يمكنه بها مطاردة الأيائل فوق الصخور شديدة الانحدار للتلال خلف قريتنا والركض جنباً إلى جنب مع الفرس الكميت لِـ سوبيدار ديب سينغ الذي ينتمي إليه بوصفه شيكاري، إلَّا عندما كان مسؤولاً إنكليزياً، أو تاجر أبيض ثري، أو أحد ضيوف سوبيدار، يشركه لمدَّة موسم. ربما كانت خفَّة حركته البدنيَّة الرائعة هي التي أقنعته بتبنّي مهنة شيكاري.

كان لـ لابو أيضاً وجه حسَّاس داكن كانت شفته السفلى ترتجف عند نطق النبرات الأولى لشعر مثير للعواطف أو الكلمات الأخيرة لقصَّة صيد مروِّعة. وتلك كانت التعويذة الغريبة التي ألقتها عليَّ أبياته المأساويَّة وقصصه الغريبة التي جعلتني من أتباعه المخلصين في طفولتي. لقد علَّمني طريقة تتبع جميع الحيوانات البريَّة، وعلَّمني كيف أختلق غريبة لإخبار والدي إذا كان علي تقديم عذرٍ لعدم وجودي في المنزل خلال فترة الشمس الحارقة.

كانت تعليمه، طبعاً، بالمثال، لأنَّني كنت تلميذاً ناقداً أيضاً.

أقول، «لابو»، «أنا متأكِّد أنَّه يستحيل أن تتعقَّب فريسة عندما تتسلَّق أحد الروابي.»

ويقول: «آشا، سأريك. قف ساكناً واصغ. فعلت ذلك، وسمع كلانا سقوط حصاة. قذف إلى أعلى على التلال الحجرية في الاتجاه الذي جاء منه الصوت، قافزاً من صخرة إلى صخرة، مطمئناً إلى موطئ قدمٍ غير مستقرٍ على حجرٍ صغيرٍ هنا وآخر أكيد على صخرة هناك، إلى أن دفع قطيعاً من الأغنام، نحو أخدود صغير حيث احتمى كبشٌ في كهف، يطمئنه اعتقاده أنَّه سيكون آمناً من مطارده.

وأقول «حسناً. ربما تكون قادراً على تتبع هذا الكبش، لكنَّني لا أعتقد أنَّ حكايتك حول الكبش الشيطان الذي رأيته عندما كنت تصطاد مع سوبيدار.»

ويقول: «أقسم بالله العظيم هذا صحيح. سيخبرك سوبيدار أنَّه رأى هذا الشبح الرهيب معي. لقد كان وحشاً بحجم فيل تقريباً. له عينان كبيرتان مثل بيضتي دجاجة، ولحيةٌ طويلةٌ مثل لحية مولفي شان دين، شيخ المسجد، إلَّا أنَّها ليست

مصبوغةً بالحنَّاء واللون الأحمر فحسب، بل زرقاء غامقة ؛ وله أذنان ضخمتان بحجم أذني الفيل لكنهما لا ترفرفان، بل تنتصبان مثل أذني حصان سوبيدار؛ وله أنفٌ مثل أنف زوجة المبشِّر الصاحب، وكان فكَّاه كبيرين أظهرتا أسناناً بحجم قطع الرخام المرمية خارج المعبد، عندما ضحك على سوبيدار. ظهر فجأة بالقرب من قمة ديفي باربات. صعدنا أنا والسوبيدار إلى ارتفاع نحو اثني عشر ألف قدم فوق الجبل بحثاً عن لعبة، عندماً فجأة، من عالم الأرواح الذي ينتظرنا دائماً في الهواء الطلق، سمعنا قعقعة حجارة وصخور، وصفير رياح حادة، وهزيم رعد، وصدع ضخم على جانب الجبل. ثم شكلٌ هائلٌ بدا يبرز لكلينا. من بعيد بدا لكلينا مثل بقعة مظلمة، واعتقدنا أنَّه كبش وبدأنا نتقدَّم نحوه. لكن ما كان مفاجأة لنا، عندما رأيناه واقفاً هناك، يواجهنا بعيونه البيضاء المتلألئة مثل بيضة دجاجة، عطس وحفر جانب الجبل بركلة من قائمتيه الأماميتين واختفى. اهتزَّ الجبل وارتعد السوبيدار، بينما وقفت بشجاعة حيث كنت وضحكت حتى بكيت بهجة لحظِّي السعيد في رؤية ظهور رائع للإله الشيطان لقبيلة الكباش. أقول لك، يا ولدي، أرجوك يا الله سأريك إيَّاه في قادم الأيام.

«لابو، أنت لا تقصد أن تقول ذلك!» قلت، نصف مرتاب بما قال، على الرغم من أننَّي كنت مفتوناً بالمخلوق العجيب.

قال لابو: «طبعاً قصدت أن أقول ذلك، يا تافه! هذا لا شيء مقارنة بالشيء الذي أتيح لي أن أراه، الحمد لله، في رحلة صيد إلى لاداخ مع جولي جون الصاحب.» وبدأ يروي قصةً رائعةً عن ثعبان ضخم، بعيد الاحتمال إلى درجة أننَّي لم أصدِّق ذلك.

قلت: «أوه، أنت أحمق وكذَّاب، يا لابو. جميعهم يقولون ذلك. وأنا لا أصّدقك على الإطلاق. أمِّي تقول سأكون سخيفاً إذا صدَّقت حكاياتك.»

قال بكبرياء جريحة: «حسن، إذا كنت لا تصدِّق قصصي، فلماذا جئت إلى هنا لتصغي إليها؟ اذهب، لن أعلمك أيَّ شيء أكثر مما فعلت، وبالتأكيد لن أدعك ترافقني إلى الصيد.»

قلت بنزعاج زعناد: «حسن، وأنا لا أريد أن أتحدَّث إليك أيضاً.» وركضت إلى المنزل أشعر بالاستياء من اضطراري إلى مخاصمة لابهو، في حين أنَّه كان يروي

قصصه لتسليتي وحسب.

ذهب لابو بعيداً لبعض الوقت في جولة صيد مع سوبيدار، ولم يعد إلى القرية إلّا بعد أن انتهت تلك الجولة، لأنَّ ابن سوبيدار ديب سينغ الأكبر، كَلديب سينغ، الذي كان ملازماً في الجيش، اصطحبه في رحلة عبر جبال الهيمالايا إلى نيبال.

خلال تلك الفترة، على الرغم من أنَّني أسفت على غياب لابو، إلّا أنَّني كنت على استعداد أن أصغي إلى التحريف الخبيث لشخصيته الذي انغمس فيه سوبيدار وأرباب عمله، وأحياناً والدي أيضاً؛ لأنَّهم، على الرغم من تفوقهم على لابو بالطبقة، لم يكونوا رماة جيدين كما كان.

قال سوبيدار: «لا يمكنه إلّا أن ينتظر بجانب بركة في غابة أو ممر مشاة آمن ليطلق النار على وحشٍ ما عاثر الحظ، هذا لابو! وغالباً ما يطلق النار في الظلام ببارودته الضعيفة. ليس جيِّداً إلَّا في التتبع.

قال والدي: «نعم، إنَّه مجرّد متفاخر وكذَّاب. الوحش الوحيد الذي تجرَّأ على إطلاق النار عليه بينما كان معي كان أرنباً، وأصاب ساقه!»

لقد انتظرت بفارغ الصبر عودة لابو لأؤكِّد من فمه هذه القصص عن عدم كفاءته، لأنَّه على الرغم من شكوكي بشأن هذه الفضيحة، فقد دفعني استيائي بسبب استبعاده المهين لي. فكرت أن أسأله بصراحة عما إذا كان صياداً سيئاً حقاً كما صوّره السوبيدار وأبي.

لكن عندما عاد لابو، كان يعرج وبدا مريضاً. كان محزناً أن أراه محطَّماً ومحبطاً. لقد نسيت الفضيحة التي سمعتها عنه في حيرتي من التغيير المفاجئ الذي طرأ على شخصيته، لأنَّه لم يعد عندئذٍ ذلك الرجل الثرثار الذي كان جلس يروي قصصه لـكبار السن والأولاد الصغار، بل مخلوق متحفِّظ حدّ الغرابة يرقد في ذهول طوال اليوم، يئنُّ ويغمغم لنفسه في هذيان طويل، إلَّا أنَّه كان يعرج أحياناً يستند إلى عصا ضخمة في يده في الأماسي.

كنت أخشى أن أقترب منه، لأنَّه كان يبدي نظرة قاسية وغاضبة دائماً. غير أنَّ القرويين لا يبدو أنَّهم اعتقدوا أنَّه توجد مشكلة لدى لابو، كما سمعتهم يقولون: «الآن بما أنَّنا لا نتحلَّى بالصبر معه ومع قصصه، فإنَّه يقضي معظم وقته يحكيها لنفسه، الأحمق!»

كنت مديناً بالولاء لـِ لابو، لأننّي اكتشفت صلة قرابة في مكياجي لكلِّ تلك المغالاة التي اشتهر بها الشيكاري.

لذا صعدت إليه ذات يوم، وهو يرقد على سرير مكسور بالقرب من كوخه الطيني، تحت المأوى غير المستقر أعطاه إياه بيبال صغير.

قلت: «لقد عدتَ، يا سيد لابو».

قال: «نعم، لقد عدت منذ بعض الوقت، يا بني. لقد بحثت عنك، لكن لا يبدو أنَّك لم تكن في الجوار. وأنت تعلم أنَّ الرجل المقطَّع الأوصال لا يستطيع أن يمشي حتى إلى بيته. ساقي هذه تؤلمني ولا أستطيع أن أتجوَّل كما اعتدت.

سألته: «ثم ماذا حدث لساقك؟» متيقناً أنَّه نسي كلَّ شيء عن نزاعاتنا السابقة وكان لطيفاً ومتواصلاً معي كما كان قبل. «هل سقطت من جرف أو شيء من هذا القبيل؟»

قال بصوت متعب: «لا.» وظلَّ صامتاً لفترة طويلة، فسألته: «ماذا حدث إذن؟» أصررت.

«تعلم، يا بني،» بدأ لابو، في البداية شاحباً ومتردِّداً، ثم ابتسم ورفع حاجبيه بطريقته المألوفة أيام زمان، «ذهبت بعيداً في جولة صيد بأجر من نجل سوبيدار الأكبر، كولديب سينغ، وبعض أصدقائه. حسناً، ذهبنا إلى نيبال عبر وادي كولو. لم يكن لديهم خبرة في الصيد في هذا أو في أيِّ جزءٍ آخر في العالم، وقدتهم عبر مسارات مثل تلك التي عرفتها ومثل تلك التي أخبرني بها الشيكاريات المحلِّيون. ذلك الفتى، كولديب، لا أعرف ما الذي يفعله في الجيش، لكنَّه لا يستطيع إطلاق النار من أيِّ مسافة، وأصحابه كانوا من الرجال البيض العميان الخرقى. كنت أشير إلى وحشٍ بحاضن بندقيتي، و، على الرغم من أنَّهم تمكَّنوا من رؤية جلده أمام أعينهم، إلَّا أنَّهم لم يكونوا يصوبون بنادقهم جيداً أو يثيرون ضجةً بأقدامهم، ويسقط الثور الذي نطارده بعيداً، فأنخر وأهزَّ كتفيّ ولا أبالي، لأنَّهم مثل الأطفال. لقد أطلقوا مئات الخرطوشات ولم يصيبوا أيَّ شيء، وكانوا يتوسَّلون إليَّ كلَّ يوم أن أساعدهم على تأمين طريدة ما.

«في البداية أخبرتهم أنَّ طعم الطريدة لا يكون لذيذاً إلَّا إذا رماها الصياد نفسه. لكنَّني أخيراً تأخذني الشفقة وأفكِّر أن أؤمن لهم مجموعةً متنوعةً من

الطرائد. اصطدت اثني عشر نمراً ببندقيتي، وخمسة عشر فهداً خلال سبعة أيام، والعديد من الأيائل.

في اليوم الثامن، رأينا وحشاً له جسد دبٍ بري، ورأس حيوان الرنَّة، وأقدام عنزة، وذيل ثور بريٍ ونسيج ليفي لامع حوله مثل الحجاب الأبيض الحريري. الذي ارتدته راني بوندي عندما جاءت لزيارة زوجة سوبيدار ديب سينغ. ذُعِر كلديب سينغ وأصحابه كثيراً من هذا المشهد وقالوا إنَّه الشيطان نفسه امتلك شكل كائن أرضي وسيتنفس حالاً نفساً يمتزج بهواء الليل الساكن ويسمم الحياة.

لقد عزموا جميعاً على قتله فوراً، بينما كنت متأكِّداً من أنَّه لم يكن إلَّا أميرة البيت الملكي في النيبال التي حوَّلها أحد السحرة إلى هذا الشكل والحجم العجيب. وأردت أن أمسكها حيَّة وأعيدها إلى المنزل لتون عروسي.»

واستمرَّ لابو في سرد مدى جمالها وكيف أنَّه صمم على إعادتها إلى طبيعتها العادية بقراءة التعويذات السحرية.

وتابع: «أخبرتها أنَّي أحببتها، وأنَّها ابتسمت بخجل. لكن أحد الحمقى، أعتقد أنَّه ابن سوبيدار، أطلق وابلاً من الطلقات أخافتها فَعَدَت، وأصبحت واحدة مع الهواء وبدأت تتسلَّق قمم كايلاش باربات الثلجية. لقد عزمت على إنقاذ حبيبتي، فقفزت من جبل إلى آخر، أناديها أن تتوقَّف. لكنَّ ذلك الغبي كولديب وأصحابه استمرُّوا في إطلاق النار فأيقظوا الساحر الذي يحرسها. وألقى هذا الحكيم الشرير جبلاً ضخماً من الثلج علي ليقتلني. لقد نفخت نفساً حاراً وتكسَّر جبل الثلج إلى مليون قطعةٍ وتعلَّق في السماء مثل نجوم متلألئة. ثم ضرب الساحر الأرض بقدميه وفتح قبراً لدفنني حياً. قفزت مباشرة عبر الصدع ووجدت نفسي على قمةٍ في أرض اللاما التي لا تموت أبداً. وعندئذٍ، طبعاً، أخفى الساحر الجميلة بعيداً في أحد الكهوف. لذلك، تخلَّيت عن المطاردة، حيث عذاب الموت مقابل هذا الجمال، وفي أيِّ حال، قفزت قفزةً واحدةً عبر جبال الهيمالايا إلى البيت... «

قلت: «وعندما هبطت على هذا الجانب من الجبال، التوى كاحل قدمك.»

رفع لابو حاجبيه بطريقة مضحكة على طريقته أيام زمان، وقال ضاحكاً: «إذن أخبرتك هذه القصة قبل؟»



الصّدرية

بوليسواف بروس

ت: فهد حسين العبود

مترجم وشاعر من سورية

بوليسلاف بروس 1847 -1912، بالبولندية Bolesław Prus المولود باسم ألكسندر جلوفاسكي بالبولندية: Aleksander Głowacki، أحد الرواد في تاريخ الأدب البولندي وأحد الوجوه المميزة في الأدب العالمي.

في عمر الخامسة عشرة، التحق بانتفاضة كانون الثاني البولندية ضد الإمبراطورية الروسية. وببلوغه السادسة عشرة، كان قد عانى من العديد من إصابات المعارك. وبعد خمسة أشهر، سجن لمشاركته في الانتفاضة. تسببت تلك الأحداث في إصابته بحالات اضطراب الهلع ورهاب الخلاء التي لازمته خلال حياته، وشكلت فكرته حول معارضة محاولة استعادة استقلال بولندا بقوة السلاح.

وفي عام 1872 وهو في الخامسة والعشرون في وارسو، التحق بمهنة الصحافة التي مارسها لأربعين عاماً مسلطاً الضوء على العلوم والتكنولوجيا والتعليم والتنمية الاقتصادية والثقافية، مساهمًا بذلك في صمود شعبه الذي اقتسمته روسيا وبروسيا والنمسا في القرن الثامن عشر. اتخذ جلوفاسكي من اسم Prus اسما مستعاراً وهو الشعار القديم لعائلته.

إلى جانب عمله في الصحافة، كتب بروس القصص القصيرة. وبعد نجاحه في كتابة القصص القصيرة، أنتج بروس في الفترة من عام 1884 إلى عام 1895، أربع روايات كبرى وهي البؤرة الاستيطانية والدمية والمرأة الجديدة وفرعون. صورت رواية الدمية الحالة الرومانسية لرجل محبط من تخلف بلاده. أما رواية فرعون فهي الرواية التاريخية الوحيدة لبروس، وهي دراسة حول السلطة السياسية ومصائر الأمم، تدور في مصر القديمة في فترة سقوط الأسرة العشرين والدولة الحديثة.

لدى بعض الناس شغف بجمع الأشياء الشخصية، الثمينة أو الأقل ثمناً، بحسب الإمكانيات، وأنا أيضا أمتلك مجموعة ولكنها متواضعة، كما هي الحال عادة في البدايات، لدي مسرحيتي التي كنت قد كتبتها أيام المدرسة خلال دروس اللغة اللاتينية، لدي بضعة أزهار مجففة لا بد من استبدالها بأخرى جديدة، لدي......، يبدو أنه لا يوجد شيء آخر سوى صدرية قديمة جداً وبالية وها هي أعرضها عليكم: مقدّمة باهتة اللون، خلفية ممزقة، بقع كثيرة، أزرار معدومة، طرف مثقوب، حروق كثيرة لا بد أنها ناتجة عن سيجارة، ولكن أطرف شيء فيها هما طرفا الحزام، فالأول والذي يوجد عليه الملقط قصير ومخاط إلى الصدرية بطريقة لا تدل أبداً على احتراف، والثاني منقر على كامل طوله تقريبا بأسنان الملقط.

يتبادر إلى ذهنك مباشرة حين تشاهد هذا المنظر أن صاحب الصدرية كان ينحف يوماً بعد يوم حتى وصل إلى الحد الذي لم تعد فيه الصدرية تلزمه بل ما كان يلزمه هو كفن من محل تجهيز الموتى.

أعترف بأنني اليوم، وبأريحية تامة مستعد للتخلي لأحدهم عن هذه الخرقة التي تسبب لي بعض المشاكل، فأنا لا أملك خزانة لجمع هذه الأشياء ولا أريد أن أحتفظ بهذه الصدرية البائسة بين ملابسي الخاصة، على أنني في يوم ما اشتريتها بسعر أعلى من قيمتها وحتى أنني كنت سأدفع زيادة لو فوصلت عليها أكثر.

تمر على الإنسان في حياته لحظات يرغب فيها بإحاطة نفسه بأشياء تذكره بأحزانه، ولكن هذه الصدرية بالذات لا تذكرني بأحزاني أنا، بل بأحزان كانت تعشش في شقة جيراني القريبين الذين كنت أراهم يومياً مرسلاً نظراتي من خلال النافذة إلى داخل غرفتهم.

في نيسان كانوا ثلاثة: السيد والسيدة والخادمة الصغيرة التي كانت تنام - على حد علمي- على صندوق خلف الخزانة ذات اللون الكرزي الداكن.

في تموز- إن لم تخني الذاكرة - بقي منهم اثنان، السيد والسيدة، لأن الخادمة انتقلت إلى عائلة دفعت لها ثلاثة روبلات في السنة وفي كل يوم كان لديهم غداء.

في تشرين الأول بقيت السيدة وحدها مع الكثير من الأثاث في الغرف: سريران، طاولة، خزانة، ولكن في تشرين الثاني بيعت الأشياء غير اللازمة في المزاد ولم يتبق من أشياء الزوج غير الصدرية التي أمتلكها حالياً.

في نهاية تشرين الثاني استدعت إلى شقتها تاجر الأشياء العتيقة وباعته مظلتها

ب (زووتيين) والصدرية التي تبقت بعد زوجها بأربعين قرشاً، بعد ذلك أغلقت الشقة بالمفتاح واجتازت الفناء بهدوء وأعطت المفتاح للحارس، ثم نظرت للحظة إلى نافذتها التي تساقطت عليها ندف الثلج الصغيرة واختفت خلف البوابة.

بقي بائع الأشياء القديمة في الفناء، رفع ياقة معطفه الكبيرة إلى الأعلى وحشر تحت إبطه المظلة التي اشتراها للتو ولف بالصدرية يديه المحمرتين من البرد وردد: بضاعة أيها السادة.... بضاعة، فما كان مني إلا أن ناديته.

ألديك شيء للبيع أيها السيد المحترم؟ - قال وهو يدخل المنزل -

لا بل أريد أن أشتري شيئاً ما منك.

بالتأكيد يا سيدي المبجل تريد شراء المظلة – قال اليهودي – ورمى الصدرية على الأرض، ثم نفض الثلج عن ياقته، وبجهد كبير بدأ بفتح المظلة.

قطعة جيدة! لثلج مثل هذا لا يوجد إلا مظلة كهذه، أنا أعلم أيها السيد أنك تملك مظلة أو اثنتين من الحرير الخالص، ولكن مظلات الحرير لا تنفع إلا في الصيف.

كم تريد ثمناً لهذه الصدرية؟

أية صدرية؟ قال باستغراب معتقداً بالتأكيد أنني أقصد الصدرية التي يلبسها، ولكنه استدرك متذكرا، وبسرعة تناول الصدرية المرمية على الأرض.

عن سعر هذه الصدرية تسأل أيها الموقر، عن هذه الصدرية؟.!! ثم بدا أن الشك أخذ يساوره فسأل:

وما حاجتك لصدرية كهذه يا سيدي؟

كم تريد ثمناً لها؟

التمعت عينا اليهودي الصفراوان واحمرت أرنبة أنفه أكثر من السابق، ثم قال فارداً البضاعة أمام عيني بطريقة تظهر جميع مزاياها.

سيعطيني السيد المحترم روبل.

سأعطيك نصف روبل.

نصف روبل؟ لمثل قطعة كهذه؟ هذا غير ممكن!

ولا قرشاً زيادة.

فليمزح السيد بالمعقول- قال مربتاً على كتفي – أنت تعرف أيها السيد كم تساوي هكذا قطعة، إنها ليست لباساً لطفل صغير، إنها للكبار يا سيدي.

إذا كنت لا تستطيع أن تعطيني إياها بنصف روبل فلتذهب لأنني لن أدفع أكثر.

لا تغضب يا سيدي - قال مقاطعاً بلهجة لينة - بذمتي بنصف روبل لا أستطيع، وأنا أتركها لفهم السيد، فليقل بنفسه كم تستحق وأنا سأقبل، إنني أفضل الزيادة وليكن ما تريده يا سيدي.....

الصدرية تستحق خمسين قرشاً وأنا أعطيك نصف روبل.

نصف روبل؟ ليكن نصف روبل- تنهد وهو يحشر الصدرية في يدي - فلتكن الخسارة لي، على أن أقف هنا وأخرج من فمي زفرات كهذه وأشار بيده إلى النافذة حيث دوّم خلفها سديم الثلج.

عندما هممت بإخراج النقود بدا أن البائع تذكر شيئاً، فخطف الصدرية من يدي مرة أخرى وبدأ بسرعة يفتش جيوبها!

ما الذي تبحث عنه؟

ربما نسيت شيئاً في الجيوب، لا أذكر- قال بلهجة طبيعية ثم أضاف معيداً إليّ الغنيمة:

فليزد السيد الموقر ولو عشرة قروش.

ابق بعافية- قلت فاتحاً الباب -.

جعلني الله فداك يا سيدي، عندي في البيت أيضاً فرو معتبر جداً.

وبعد العتبة سأل حاكاً رأسه:

ربما يأمر السيد بأن أحمل إليه جبنة من حليب الغنم.؟ اجتاز الباب وراح صوته من جديد يتعالى في الفناء، بضاعة..... بضاعة، وعندما وقفت في النافذة انحنى لي بابتسامة حميمة.

بدأ الثلج يسقط بشدة حتى حجب الرؤية. وضعت الصدرية على الطاولة وبدأت أفكر مرة بالسيدة التي خرجت من البوابة إلى جهة غير معلومة، ومرة بالشقة التي تقف فارغة بجانب شقتي، ومرة بصاحب الصدرية الذي تتراكم على قبره طبقات الثلج أكثر فأكثر.

قبل ثلاثة أشهر فقط سمعتهما يتحادثان في يوم من أيام أيلول الرائقة، وفي أيار سمعت السيدة تدندن أغنية ما وكان السيد يبتسم متصفحاً جريدة (كورريير شفينتشني).

انتقلاً إلى عمارتنا في بداية نيسان، كانا يستيقظان باكراً نوعاً ما، ويشربان الشاي من سماور مصنوع من الصفيح، ثم يخرجان إلى المدينة معاً، هي إلى الدروس وهو إلى المكتب.

كان موظفاً صغيراً ينظر إلى رؤساء الأقسام بإعجاب كالسائح في جبال (تاتري)، كان مضطراً للعمل طوال اليوم، حتي أنني كنت ألمحه في منتصف الليل أمام المصباح منحنياً على الطاولة. كانت الزوجة عادة تجلس بقربه وتحيك، وكانت تنظر إليه أحياناً قاطعة عملها ثم تقول بلهجة المتذكر:

أجل...هذا يكفي اذهب للنوم.

وأنت متى ستذهبين؟

أنا سأنهي بعض الغرز.

وأنا إذا سأكتب بضعة أسطر. ومن جديد كان كلاهما يحني رأسه ويعود إلى ما كان عليه.

بعد وقت قليل كانت تقول مرة أخرى:

اذهب للنوم اذهب، وكثيراً ما كانت ترد ساعتي على كلماتها معلنة الواحدة.

كانا فتيين، ليسا جميلين ولا دميمين، هادئين تماماً، وعلى حسب ما أذكر كانت الزوجة أنحف بشكل ملحوظ من زوجها الذي كان يملك بنية ممتلئة، حتى أنه يمكن القول بأنها كانت بنيةً ممتلئةً جداً قياساً إلى موظف صغير.

في كل أحد وعند الظهر تقريباً كانا يتمشيان ممسكاً أحدهما بيد الآخر ويعودان إلى البيت في المساء المتأخر مما يعني بالتأكيد أنهما كانا يتناولان الغداء في المدينة.

في إحدى المرات صادفتهما عند البوابة التي تفصل حديقة (علم النبات) عن حديقة (واجينكي) اشتريا كوبين من المياه الغازية وكعكتين محلاتين كبيرتين. وبدت عليهما حينها الملامح الهادئة لسكان المدن من الطبقة المتوسطة حين يجلسون عادة كي يتناولا مع الشاي لحم الخنزير الساخن مع الخردل.

لا يحتاج الفقراء بشكل عام إلى الكثير كي يحافظوا على توازنهم الروحي: القليل من الطعام، الكثير من العمل، والكثير من العافية، والبقية تأتي وحدها بطريقة ما. وكما كان يبدو، لم يكن ينقص جيراني الغذاء، وعلى الأقل لم يكن ينقصهم العمل، ولكن الصحة لم تسجل دائماً نقاطاً عالية.

في تموز أصيب الزوج بالبرد، وكانت إصابته خفيفة، ولكن ما كان مستغرباً هو ترافقها مع نزيف حاد لدرجة أنه فقد الوعي!

كان ذلك في الليل، فاستدعت السيدة زوجةَ الحارس وهي تحضنه في السرير، ثم سارعت بنفسها بحثا عن طبيب. أخبروها عن خمسة منهم، ولكنها بالكاد وجدت واحداً

وذلك مصادفةً في الشارع. عندما رآها الطبيب عند مصباح الشارع الوامض، عرف أنه من المستحسن تهدئتها قبل كل شيء. كانت أحياناً تترنح بسبب التعب، ولأنه لم يكن هناك عربة للأجرة في الطريق فقد أعطاها يده وشرح لها وهما يمشيان أن النزيف لا يدل على شيء محدد.

يمكن أن يكون النزيف من الحنجرة، ومن المعدة، ومن الأنف، ومن الرئتين وهذا نادر وخصوصاً إذا كان الإنسان سليماً ولم يسعل أبداً.

أوه.. أحياناً فقط- تمتمت متوقفة لالتقاط أنفاسها-

أحياناً؟ هذا لا يعني شيئاً أبداً، يمكن أن يكون مصاباً بالتهاب القصبات.

نعم هو كذلك- رددت الزوجة بصوت عال -

ألم يصب بالتهاب الرئتين أبداً؟

نعم- قالت وترنحت قدماها تحتها قليلاً -

أجل - قال الطبيب- ولكن لا بد أن ذلك حدث منذ زمن بعيد جداً.

أوه.. جداً، بعيدً جداً - كررت مسرعة الخطى - في ذلك الشتاء قبل سنة ونصف، لا بل حتى قبل رأس السنة، نعم منذ زمن!

ياه... يا له من طريق مظلم وإلى ذلك فالغيوم تحجب السماء قليلاً - قال الطبيب -.

عندما دخلا إلى العمارة سألت الحارس بلهفة عن الأخبار فأخبرها بأن شيئاً جديداً لم يحدث، وفي الشقة قالت زوجة الحارس ذلك أيضاً وأن المريض أغفى.

أيقظه الطبيب بحذر، فحصه وأخبرها بأن الأمر عارض.

لقد قلت من لحظتها أن لا شيء يقلق- قال المريض أخيراً.

أوه لا شيء - كررت الزوجة ضاغطة على يديه المتعرقتين - أنا أعلم أن النزيف يمكن أن يكون من المعدة أو الأنف، وفي حالتك لا بد أنه من الأنف، إنك تحتاج إلى حركة مكثفة وأنت دائماً جالس، أليس صحيحاً يا سيدي الطبيب أنه يحتاج إلى الحركة؟

نعم نعم الحركة بشكل عام مطلوبة ولكن زوجك يا سيدتي يحتاج إلى الاستلقاء لبضعة أيام.

هل يمكنه السفر إلى الريف؟... لا يمكنه! - تمتمت بحزن -

لا ضير إذاً، سيبقى في وارسو وأنا سأزوره بين الحين والآخر، فليستلق ويرتح، وإذا تكرر النزيف....

فماذا يا سيدي- سألت الزوجة وشحب لونها كالشمع.

لا شيء، عندها عليه أن يخلد للراحة وسوف ينقطع النزيف.

هناك في الأنف؟- قالت شابكةً يديها أمام الطبيب -

نعم في الأنف، اهدئي يا سيدتي واتركي البقية لله. تصبحون على خير.

هدّأت كلمات الطبيب من روعها، وبدا أن مزاجها عاد إليها تقريباً.

وما الشيء الخطير في ذلك؟ - قالت ضاحكة قليلاً وقليلاً باكية – ثم انحنت أمام سرير المريض وراحت تنثر القبلات على يديه.

أية خطورة في ذلك؟ - كرر الزوج بخفوت وهو يضحك – كم من الدماء يفقدها الإنسان في الحرب ومع ذلك يتعافى بعدها!

يكفي لا تتكلم أكثر – توسلت إليه بينما راح الفجر يبزغ في الخارج -.

امتد المرض لفترة أطول بكثير مما كان يعتقد، لم يذهب خلالها إلى المكتب، ومع ذلك لم يكن بحاجة إلى الحصول على إحالة صحية باعتباره موظفاً مياوماً مما سبب له مشاكل أقل حيث كان باستطاعته العودة متى شاء بشرط أن يجد مكاناً شاغراً.

كان لجلوسه في المنزل أثرٌ ايجابيٌ على تحسن صحته، ولذلك فإنَّ الزوجة عملت جهدها للحصول على دروس إضافية لتوفر بمردودها الحاجيات المنزلية.

كانت تخرج إلى المدينة في الثامنة صباحاً وتعود إلى البيت في حوالي الواحدة لبضع ساعات كي تحضر الغداء لزوجها، وبعدها تسارع للخروج لفترة، أما الأمسيات فكانا يقضيانها معاً، ولكي لا تصاب بالكسل فقد كانت تخيط لفترة أطول نسبياً من المعتاد.

في نهاية آب قابلت الطبيب في الشارع، تمشيا معاً لفترة طويلة وفي النهاية قبضت على يد الطبيب، وبلهجة المتوسل قالت:

بالمناسبة لا تقطعنا من زياراتك يا سيدي، ربما أخذ الله بيده، فهو يطمئن بعد كل زيارة منك.

عادت إلى البيت والدموع في عينيها بعد أن وعدها الطبيب بالزيارة.

أصبح الزوج نتيجة بقائه القسري في البيت نزقاً متشككاً، وراح يردد على مسامع زوجته أنها مفرطة بالاهتمام به لأنها تعرف أنه سوف يموت، وفي النهاية سألها قائلاً:

ألم يقل الطبيب بأنني لن أعيش أكثر من بضعة أشهر؟

ما الذي تقوله؟ -قالت متكدرة- من أين تأتيك هذه الأفكار؟

دخل المريض عندها في حالة من الغضب، فالتقط يديها وصرخ بعنف تعالي إليّ هنا انظري في عيني مباشرة وقولي، ألم يقل لك الطبيب؟. أرسل إليها نظرة متأججة، فبدا حينها أن الجدار لو امتلك سراً لكان أفشاه تحت وطأة مثل تلك النظرة.

ارتسم على وجه المرأة هدوء عجيب، ابتسمت بلطافة مثبتة نظرها عليه، على أن عينيها كادتا تخرجان من الحدقتين ثم قالت:

قال الدكتور أنه لا بأس عليك وأن عليك فقط أن تخلد للراحة قليلاً.

ترك الزوج يدها فجأة، وبدأ ينتحب تارةً وتارةً يضحك، ثم لوح بيده قائلاً:

تعلمين كم أنا عصبي، ويبدو أنه تهيأ لي أن الدكتور تشكك بحالتي ولكنك الآن أقنعتني، لقد هدأت تماماً. قال ذلك وراح يضحك من تصوراته بمرح متزايد مرة بعد مرة ولم يعاوده هجوم الشكوك ذاك بعدها أبداً، فلقد كان هدوء زوجته اللطيف أفضل إشارة له بأن حالته لم تكن سيئة. صحيح أن حرارته كانت ترتفع أحياناً، ولكنه لم يكن ارتفاعاً بالمعنى الحقيقي بل حالة عصبية. وأما عن نزول الدم من أنفه فيمكن أن يكون نتيجة للجلوس الطويل حتى أنه مر وقت لم يعد يرغب فيه بالاستلقاء في السرير، بل كان يجلس على الكرسي مرتدياً ملابسه، جاهزاً للخروج بمجرد أن يغادره هذا الضعف المؤقت.

لم تقلقه إلا حادثة واحدة فقط، وهي أنه عندما لبس الصدرية في أحد الأيام شعر بأنها فضفاضة بعض الشيء.

هل هزلتُ لهذه الدرجة؟

من الطبيعي أن تنحف قليلاً- أجابت الزوجة – ولكن عليك عدم المبالغة بالاهتمام بهذه الأمر.

نظر إليها مباشرة. كانت غارقة في عملها. قال في نفسه: لا، لا يمكن لهذا الهدوء أن يكون مفتعلاً. إنها تعلم من الطبيب أنني لست شديد المرض، لذلك لا شيء يدعو للقلق.

ولكن في بدايات أيلول راحت تظهر عليه مرة بعد مرة حالات عصبية شبيهة بالحمى وفي النهاية أخذت تنتابه طول اليوم تقريباً.

يا لي من أحمق- قال لزوجته – ما كل هذا الخوف؟ فأكثر الناس عافيةً تنتابهم اضطرابات صحية في المرحلة الانتقالية بين الصيف والخريف، كل الناس لا يكونون على ما يرام حينها، ولكن ما أستغربه هو لماذا تتسع هذه الصدرية عليّ شيئاً فشيئاً؟، لا بد أنني هزلتُ بشكل رهيب، ولكن من الطبيعي أن استعادتي لوزني ستكون عبثاً ما

لم أسترد عافيتي.

أنصتت الزوجة إلى ذلك باهتمام واضطرت للاعتراف بأنه محق.

كان المريض ينهض من السرير في كل يوم ليرتدي ملابسه، ولكنه كان عاجزاً عن وضع أية قطعة

ملابس على جسده بدون مساعدة الزوجة، التي استطاعت، بعد جهد جهيد، إقناعه بلبس(الترانشكوت) بدلاً من المعطف الرسمي.

العجيب هنا – قال مرة وهو ينظر في المرآة – العجيب هنا أنني خائر القوى ووجهي يبدو!

تدخلت الزوجة قائلة: الوجه دائماً يتغير بسهولة.

ألست واهماً – سألت بلهجة كثيرة التشكك.

أطرق متفكراً ثم أضاف:

ربما معك حق......لأنني حتى...... منذ بضعة أيام أعتقد أن....... كما لو.... صدريتي.

قاطعته قائلة: دعك من هذا فلا أعتقد أنك سمنت.

من يدري؟ لأنه كما ألاحظ من خلال الصدرية فإنه.....

في هذه الحالة كان من المفترض أن تعود إليك قواك.

أوه! ذلك لا يكون بهذه السرعة، فأولا لا بد أن أكتسب قليلاً من اللحم على جسدي، وحتى لو استعدت وزني فلن أسترد قواي حالاً.

ماذا تفعلين هناك خلف الخزانة؟

لا شيء. أبحث في الصندوق عن المنشفة، لا أعرف إن كانت نظيفة.

لا تبذلي جهداً بهذا الشكل، فحتى صوتك تغير، إن الصندوق ثقيل.

لا بد أن الصندوق كان فعلاً ثقيلاً، فقد ظهرت على وجهها انتفاخات نتيجة المجهود ومع ذلك بقيت هادئة.

بدأ منذ ذلك الوقت يعير اهتمامه لصدريته بشكل أكبر، وبعد كل بضعة أيام كان يستدعي زوجته ويقول:

انظري لتقتنعي بنفسك، بالأمس كنت أستطيع إدخال إصبعي هنا، واليوم لا أستطيع، عمليا بدأت أكتسب لحماً. وفي أحد الأيام كانت سعادته لا توصف عندما استقبل زوجته بعد عودتها من إعطاء الدروس قائلاً بعينين بارقتين وانفعال كبير:

اسمعيني سأقول لك سراً، لقد غششت قليلا في موضوع الصدرية، فلكي يهدأ

روعك كنت في كل يوم أشد الحزام، ولهذا كانت الصدرية تضيق، وبهذه الطريقة شددت البارحة الحزام إلى النهاية، وقد كنت قلقاً من افتضاح السر، ولكن اليوم .... هل تدركين...اليوم، أقسم لك بأغلظ الأيمان، بدلاً من أن أشد الحزام اضطررت إلى إرخائه قليلاً، لقد كانت الصدرية ضيقة بشكل ملحوظ، في حين أنها البارحة كانت فضفاضة بعض الشيء، الآن أنا مؤمن بأنني سوف أشفى، أنا شخصياً مؤمن، فليعتقد الطبيب ما يشاء.

أنهكه الحديث الطويل بشكل اضطره للذهاب إلى السرير، ومع ذلك، فإنه كشخص بدأ يكتسب وزنا وبدون أن يشد الحزام، لم يستلق في السرير بل جلس كما يجلس على الكرسي مستنداً إلى صدر زوجته.

أجل أجل، من كان يعتقد؟ خدعت زوجتي مدة أسبوعين مدعياً أن الصدرية ضيقة واليوم ها هي

فعلاً ضيقة...نعم..نعم!

جلسا متعانقين طول المساء، كان المريض منفعلاً كما لم يكن من قبل.

يا الهي -همس مقبلاً يديها- وأنا الذي اعتقدت بأنني سأنحف هكذا حتى النهاية، منذ شهرين، الآن فقط، ولأول مرة أؤمن بأنني يمكن أن أشفى، فالجميع يكذبون أمام المريض وخصوصاً الزوجة ولكن الصدرية.... هذه لا تكذب أبداً.

حين أنظر اليوم إلى الصدرية أرى على الحزام آثار عمل شخصين، كان المريض يسحب في كل يوم الملقط إلى الخلف كي يطمئن زوجته، في حين كانت الزوجة تقص من الحزام كي تنعش آمال زوجها.

تساءلت وأنا أتأمل السماء ترى هل سيلتقيان يوما ما كي يفضيا لبعضهما البعض بكامل سر الصدرية؟

تلاشت السماء تقريبا فوق الأرض، هطل الثلج كثيفاً بارداً، جمّد حتى الرميم في القبور، ومع ذلك هل يستطيع أحد أن يزعم أنه لا توجد شمس خلف تلك الغيوم؟!!!



حليب سوفييتي

نورا أكستينا

أوس أسعد
شاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

«سنكون أحراراً حقّاً ، لماذا لم تستمعْ إلى كلماتي»

- **نورا إكستينا**

روائية وكاتبة لاتيفية. حاصلة على شهادة عُليا في فقه اللغة من جامعة لاتفيا، وشهادة عليا في الأدب الإنكليزي من جامعة كولومبيا. تتميز أعمالها الروائية بلغتها المكثفة إضافة إلى عنايتها بالتفاصيل، وتناقش موضوعات العلاقات الإنسانية والحب والحياة والموت.

• في العنوان :

تنوس دلالة العنوان / باعتباره العتبة السّرديّة الأولى التي تتلقّاها القراءة. والتي تشكّل نصّاً كثيفاً موازياً لمجمل المتن. ومدخلاً مباشراً لدهليز السرد في رواية « حليب سوفييتي « طباعة عن دار « ممدوح عدوان « دمشق 2019م للكاتبة «اللاتفية» نورا أكستينا «ترجمة السورية» ضحوك رقيّة» بين معنيين: الأوّل مباشر تكاد لا تعلو رمزيّته عن سطح المعنى الحرفي لمفردة «حليب» المادة الضروريّة لنمو الأطفال. حيث لم ترضع بطلة السرد « الحفيدة « حليب أمّها التي هربت واختفتْ بعد ولادتها مباشرة لأيّام، رفضاً منها لأمومة لم تكن تعيها أو تحبّذها تقول: (اختفيت عدّة أيّام حتى لا أضطّر لإرضاع طفلتي، كان حليباً مرّاً: حليب عدم الفهم، أو حليب الهلاك، فحميت طفلتي منه (....) حتى لا ترضع حقارتي معه). ما شكّل في لا وعي الطفلة رفضاً آليّاً للحليب الطبيعي بعد أن كبرت. بل وكان يصيبها الإقياء كلّما حاول أحدهم إرغامها على شربه. والمعنى الثّاني انزياحي ثقافي عالي الرمزيّة، حيث يلجأ حماة الفكر الشّمولي كشأنهم في كلّ العصور ــ حين تكون لهم الغلبة ـ لاجتثاث أيّة محاولة فرديّة أو جمعيّة تتجرّأ على الخروج من دائرته، مغرّدةً خارج السرب. فيفرض حليباً فكريّاً أيديولوجيّاً اجتماعيّاً ثقافيّاً تربويّاً صارماً على الجميع، دون أن يعير أدنى اهتمام للفوارق الجذريّة والاختلافات القوميّة والعرقيّة والتاريخيّة المتناقضة حدّ التّناحر، للشعوب التي ضمّتها إمبراطوريّتة السوفيتية المترامية الأطراف.طيلة فترة سيطرة الفكر الاشتراكي، التي تزيد على السّبعة عقود.

• ضمائر السرد ولعبة الأزمنة والشاعريّة :

التّيمة الأساسيّة والتي منحت الرواية شيئاً من خصوصيّتها، أنّها مسرودة بضمير المؤّنث، وقد توزّعته ضمائر أنثويّة ثلاثة أيضاً، كان أقواها كحضور سرديّ، ضمير «الحفيدة «المولودة» 1969م . و»هو ضمير المؤلّفة أيضاً « وهي تمثّل الجيل الثالث. جيل التّفاؤل والأمل بالقادم ،جيل وعي الاختلاف بين الحقيقة والواقع . الذي مارس قناعاته الفكريّة بسلوكيّات مرنة هادئة، غير صداميّة، تقول الساردة : (أطعتُ المعلّم، وكوفئتُ بشارة رابطة الشباب الشيوعية وبطاقة العضويّة فيها)

من دون أن يؤثّر ذلك على قناعاتها الدّاخليّة وأفكارها المستقلّة ونشاطاتها وطريقة اختيارها لحياتها المستقبليّة، وثقافتها التراكميّة المختلفة، التي بلورتها من خلال شذرات كانت تلتقطها من أحاديث الأم ذات الأفكار الصّداميّة، الحادة الرؤية، الرّافضة للمهادنة ولطريقة التّلقين و غسل الأدمغة التي تمارسها الثقافة المسيطرة، تقول : (حكتْ لي والدتي قصصاً غريبة ...كانت هناك « لاتفيا « فقط،من دون القمل الروسي الذي لم يكتفِ بالعيش في وطنه بل زحف علينا جميعاً). وحين سألتْ أمّها الطبيبة: (لماذا أكل « هامستر « أطفاله ؟ أجابتها وهي ترتجف كلّها وقلبها ينبض بشدّة « ربّما أنقذهم من الحبس في القفص؟ « واحتضنتني بقوّة) فتكوّن في ذهن الطفلة سؤال كبير : (كيف يمكن للمرء أن يأكل أطفاله ، ثمّ يموت توقاً للحريّة) . وكذلك،ساهم في تشكيل الوعي المختلف لدى الحفيدة المتسائلة ،تلك الالتقاطات والتعليقات الحذرة التي كانت تتسرّب من أحاديث الجدّة والجدّ ،وهما ينصحانها بألّا تجهر بقناعاتها وتظهرها إلى العلن. خصوصاً وأنّ لكلٍّ منهما أسراره العائليّة، التي لايبوح بها إلا همساً. فالجدّ لديه أخ تشكّ السّلطات القائمة بولائه وتصفه بالخيانة. وكذلك الجدّة لديها أخ فار في بريطانيا، لم تستطع زيارته أبداً ، حيث كان يقابل طلبها بالذهاب لرؤيته دوماً بالرّفض. وحتى حين توفي هناك لم تستطع القيام بواجب الدفن ومتطلّبات التعزية. وثمّة مصدر آخر ساهم بتغذية وعي الطفلة/ الحفيدة وهو الذي حصّلته من دروس وشروحات أستاذها في المدرسة « بلمز « المغرّد خارج السرب. حيث استطاع هذا المدرّس أن يحلّق بأسئلتها وأسئلة زملائها نحو فضاءات مختلفة. ترفضها المؤسسّة التربويّة الرسميّة، ما استدعى الاستغناء عن خدماته . نتيجة التقارير التي كانت ترسل بحقّه من قبل بعض زملائها الموكلين بمهمّات التّجسّس. لصالح الجهات الرقابيّة الكثيرة المنتشرة في كلّ المجالات. فرحلات الاستطلاع المعرفي التي لم يكن البرنامج الرسمي للمدرسة يتضمّنها، والتي أشرف عليها الأستاذ « بلمز « بلورتْ لديها الكثير من الفضول المعرفي نحو المزيد من الاستكشاف للمستور والمغيّب والمسكوت عنه. إذْ كان يأخذها وزملاءها إلى الكنيسة المهجورة ومتحف لينينغراد، محاولاً أن ينمّي لديهم كيفيّة طرح الأسئلة الجديدة بلا قلق . كلّ ذلك ساعد بتطوير ملكة التّخييل لديها لتجوب عوالم، لم تكن لتفكّر أنّها موجودة من قبل . فكانت تسعى بمخيّلتها

جاهدة لإعادة تشكيل وتصوير الحدث التاريخي المفتقد كلّما أعيتها القرائن ونقصتها الأدلّة، لتردم ثغرات السّرد بطريقتها الخاصّة . كحدث لقاء والدتها بوالدها الذي أثمر فيما بعد عن ولادتها كطفلة خطيئة . ثمّ ليختفى الأب بعد ذلك عن الواجهة ، ويذوب في الهامش كبقيّة الضّمائر الذّكوريّة في العمل . يلي هذا الجيل الحيويّ المستفهم ، أو يتوازى معه كخطٍّ أفقي لو شئت، جيل سوداويّ النّظرة، يميل إلى التّشاؤم ،لا يستطيع التّأقلم مع الواقع ،ولا يرى أملاً حقيقيّاً بالمستقبل . بل ويتوازى معه أيضاً من حيث اتّساع مساحة السرد، ويمثّله ضمير « الأم الطبيبة « المولودة عام 1944م. عام الحروب الكونيّة وتغوّل النازيّة وكلّ فكر شمولي مسيطر. هذه الأم الفصاميّة المغتربة دوماً عن واقعها، التي رضعت حليب الاختلاف عن الثقافة السائدة مبكراً فقرأت « باسترناك، سارتر وغيرهم « تستعيد بذاكرتها الطفولية الكيفيّة العنيفة لاعتقال والدها، ونفيه عن الوطن الأم « لاتفيا «. وانتشار خبر وفاته . ومن ثمّ ظهوره من جديد على مسرح الحياة، ضائعاً مشتّتاً ليموت منسيّاً في الهامش . ومغيّباً كأغلب الشخصيّات الذّكوريّة الفاعلة في الرواية. كذلك لم تخفِ موقفها من الذّكر المتوحّش السكّير الذي يضرب زوجته المتديّنة المستلبة ، صاحبة الشّخصيّة القدريّة المستسلمة لظروف عدم الإنجاب، كانت تسخر منها قائلة: « كلّما ضربها أحبّته أكثر « . حيث أخذت على عاتقها أن تنتقم لها منه ،كمن تنتقم من تاريخ ثقافي ذكوري كامل . وضربته حدّ الأذى ، مع علمها المسبق بأنّه محميّ من النظام الشمولي، الذي منحه لقب بطل الوطن والحرب . وهذا كلّفها خسارة مستقبلها المهني ـ رغم براعتها وإنسانيّتها في مهنة الطبّ بشهادة كل من أشرفتْ على العناية بهم وحتى بشهادة رؤسائها في العمل الذين كانوا يتصيّدون هفواتها بعين ثاقبة ـ بنفيها إلى الأرياف. تقول ربّما بندمٍ مبطّن، كانت : (لينينغراد بانتظاري مع اكتشافاتها العلميّة الجديدة وروحها الحرّة الممنوعة على « ريغا « المقموعة «) كذلك لم تكن الطبيبة المتمرّدة لتخفي قناعاتها الدينيّة، سواء بوعي منها أو بدون وعي، في الوقت الذي كانت ترى فيه كيف تحوّلتْ الكنائس إلى أماكن لحفظ الأسمدة. تقول: (أدار لينين ظهره للكاتدرائية الأرثوذكسيّة التي حوّلت إلى قبّة فلكيّة. بادرة حضاريّة، كما لو أنّه لا يعرف شيئاً عن البحيرة البعيدة عن سيبريا، حيث أُغرِقَ المئات من القساوسة

الأرثوذكس بناء على أوامره) . وتتابع قولها في فسحةٍ أخرى : (يسوع محظور وعلينا الإيمان عوضاً عنه بأرض اللّوتس الحقيقيّة ، أيّ بالشيوعيّة التي سيكون في ظلّها كلّ شيء ملكاً للجميع ،وتسود السعادة في الوقت الحاضر، لاشيء يشير إلى أنّ هذا قد تحقق. مرّت ثلاثون سنة على الحرب ولكن لا أحد يشكو). كلّ ذلك ساهم في تقوقعها في شرنقة ذاتها، ويأسها التّدريجي من إمكانية الحلول، وتحوّلها البطيء إلى شخصيّة نكوصيّة متشائمة ترفض الحياةُ، تقول : (بعد أن أدّيت بكلّ شرف دوري كمنافقة في المدرسة أصبحتُ مولعة بالكتب وانطوائيّة ..).لكنّها رغم كلّ شيء، ظلّت تمارس مهنتها بحرفيّةٍ عالية ،وتماهٍ كبير في سبيل خدمة الآخرين، حتى وقت متأخر من حياتها . تقول : (واصلت أمّي رغماً عن كلّ هذا العبث، تربيتي على أن أكون مواطنة سوفييتيّة شابة محترمة ومخلصة. لكن كراهية ازدواجية هذا الوجود ونفاقه تطوّرت في داخلي . حملنا الأعلام في مسيرات أيار وتشرين الثاني تكريماً للجيش الأحمر وللثورة الشيوعيّة بينما صلّينا في المنزل وانتظرنا الجيش الإنكليزي ليأتي ويحرّر « لا تفيا « من الحذاء العسكري الروسي .) . وقد انعكست هذه الازدواجيّة في الشخصيّة في وعيها ولا وعيها الشّخصي، فهي ترفض الأمومة وإرضاع ابنتها حليبها بحجّة أنّه حليب فاسد إذا ما اقترن بمعنى الحليب الثقافي للتربية السوفييتية المعمّمة على الجميع . وما إن تعود إلى طبيعتها الحقيقيّة حتى تتكلّم بنقاء وصفاء ذهنيّين ، قائلة، على لسان ابنتها : (تعرّت أمّي خفية، كما لو أنّها خجولة . ولكنها قالت حال نزولنا إلى الماء : « دافئ كالحليب « . ثمّ يأتي الضمير الأنثوي الثالث خافتاً. ناطقاً بلسان « الجدّة « التي كانت تلقي بعبارة هنا وقول هناك بين الفينة والأخرى ، مستغربة كيف سمحتْ ابنتها الطبيبة لمثل هذه التّحوّلات السلبيّة أن تسيطر على عقلها وسلوكها، جارفةً إيّاها نحو الهاوية، تقول الجدّة السّاردة كمن تحدّث نفسها: (على من يقع اللّوم ؟ لقد كبرتْ محاطة بالحبّ كانت نوافذنا محطّمة عندما عدنا من «بابيتي« والجو بارد، ولم يكن لدينا شيئ نأكله. قايضتُ معطفي الفرو الإفريقي بسكّر الشمندر المجفّف. آلمني فكّي من مضغ ذلك الشّمندر، لم يكن هناك شيء آخر لكنّه وفّر الحليب في ثديي . رضعتْ حليب الأم حتى الثالثة من عمرها . كانت طفلة قويّة وصحيّة. ما الذي جرى لها؟!.). وتقول أيضاً بلسان الحفيدة، وهي تمتدحها، كمن

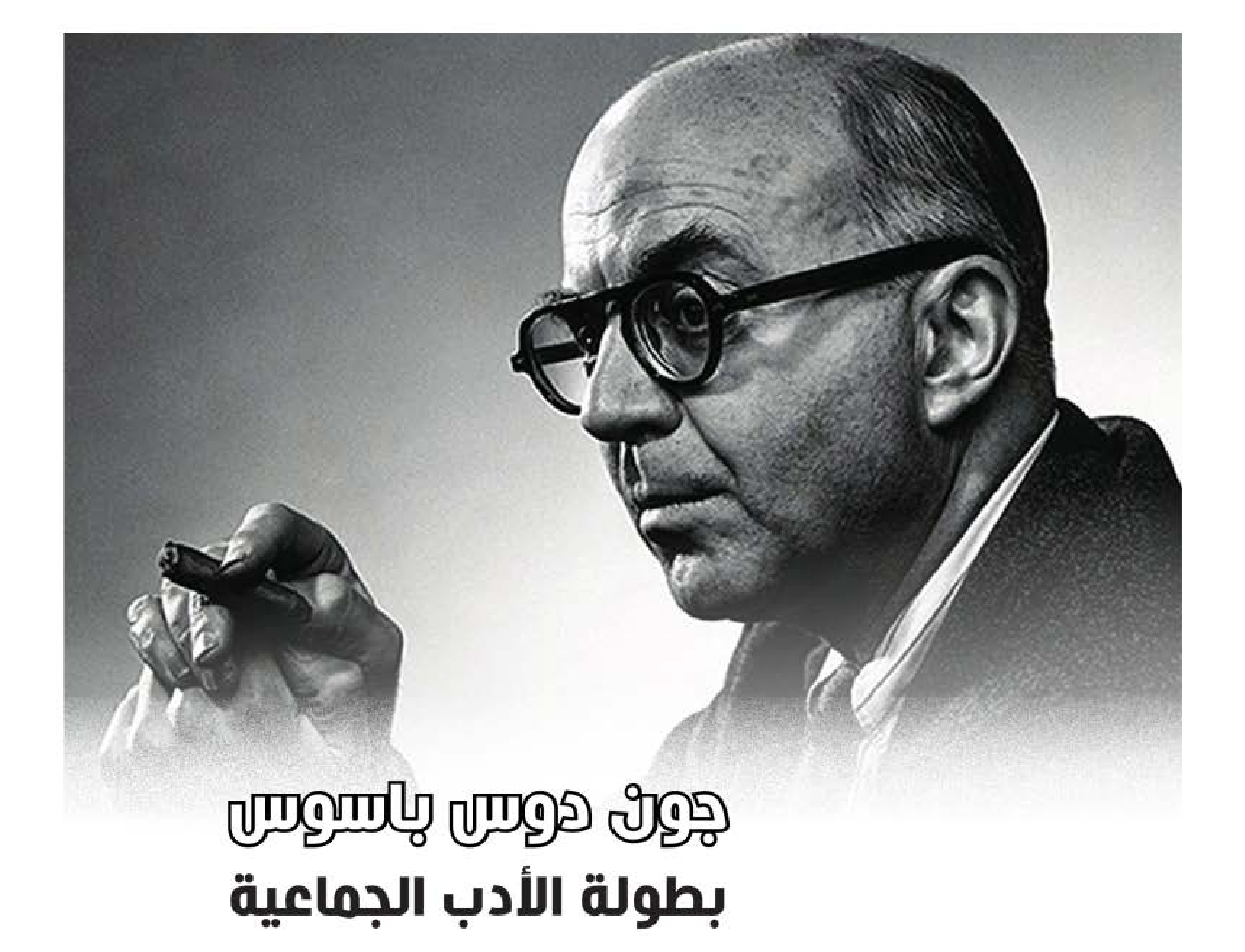
تعوّض فيها ما افتقدته من ابنتها الطّبيبة: (قالت جدّتي بحنان وهي تفرك ظهري: مثل القيثارة، إنّك تشبهين القيثارة). وثمّة ضمائر أنثوية ثانوية مختلفة مثّلتها «جيسي «ذات العضويّة البيولوجيّة المختلطة، التي ساهمت بتقوية روح الأم الطّبيبة التي سبق وعاملتها برقّة أثناء فحص جسدها الرجوليّ، لتحكم بعدم إمكانيّة الإنجاب لديها . و»سيرافيما» التقيّة المسالمة التي ساعدتها أيضاً، بمعجزة طبّيّة، في إنجاب طفلة ، لم تكن لتحلم بها يوماً لو ظلّت مستسلمة لواقعها . ولولا اتباعها لإرشاداتها ونصائحها الطبيبة ، تقول « جيسي» موضّحة الجانب التشاؤمي في شخصيّة الطبيبة، التي لم تعد تثق بمجيء يوم يتحرّر فيه وطنها «لاتفيا « على لسان الحفيدة: (أمسكتْ جيسي رأسها وقالت: سنكون أحراراً حقّاً. لماذا لم تستمع إلى كلماتي.) وأخيراً يأتي الضمير الذّكوريّ المتخفّي في الحديقة الخلفيّة للسّرد ـ حيث كلّ ثقافة مهيمنة هي بالضّرورة ثقافة ذكوريّة ـ مشكّلاً النسق الثقافي المهيمن، الذي تتوارى فيه السلطة الذكوريّة، ممثّلة بالإيديولوجيّة العنفيّة الصّارمة للفكر الشّمولي السّائد آنذاك. فكثيراً ما كان ينبق الضمير المذّكّر برأسه، من خلال « المحقّقين الدائمين الذين كانوا يستجوبون «الأمّ الطّبيبة وابنتها «. وكذلك من خلال الأدوار الهامشيّة «قصداً «المرسومة للضّمائر الذّكوريّة، في الرواية كنوع من صفعة لطيفة يوجّهها الضّميرالمؤنّث بين فينة وأخرى للثقافة الذكوريّة عموماً. وهذا التّهميش تجلّى في سلوك بعض شخصيّات الرّواية، كـ «الجدّ، الأب، الخال«. وكم بدا تداخل الضّمائر السّرديّ متعباً للقارئ في القسم الأول من الرواية. خصوصاً وأنّ هذا القسم بالذّات كان يشكو من هنات في الصياغة الأسلوبيّة. الأمر الذي أربِك عمليّة القراءة بشكلٍ ما. لكن سرعان ما استقام الأمر، ليجري السّرد في مجراه، بسلاسة بعد حوالي الخمسين صفحة الأولى. حيث لم يكن يُعرَف من هو الضّمير المتكلّم، أهي الأم أو الحفيدة أو الراوي العليم أم المؤلّف ذاته الذي يتوارى في شخصيّاته المفترضة محمّلاً إيّاها هواجسه وطروحاته الفكريّة، وسلوكياته الحياتيّة بشكلٍ عام. وسعياً من الكاتبة لإغناء سردها بفسيفساء متنوّعة الألوان، وتطعيمه بالأحداث والوقائع الزّمكانيّة والنّفسيّة، لجأت أثناء لعبة القصّ الماتعة إلى الكثير من المونولوجات والديالوجات الكاسرة لرتابة «كرونولوجيّة« الزّمن الفيزيائي الأفقيّة، عبر تكثيف الزمن النفسي لدى الشّخصيّات. فبالإضافة

لخلطها الأزمنة عبر آلية الخطف خلفاً السينمائيّة حيث يتقافز الزمن من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل، ثم تتداخل الأزمنة بتوليفة جميلة. لجأت إلى إبطاء الزمن التّقليدي عبر الوصف، وتكثيف إيقاعه الزّاحف البطيء،بما يفسح المجال لنمو زمن نفسي خاص ، انعكسَ في سلوك الأم الطبيبة وتصرّفاتها السّوداويّة غير المتوازنة، وعالمها المتناقض الممزّق السّاعي إلى الخروج من النّمطيّة والاستنساخ، لكن هيهات! . لذلك قرّرتْ الاستقالة من الحياة . لكن الكاتبة نجحتْ في كسر هذه السوداويّة في شخصيّة الطّبيبة، بشدّها بخيط تفاؤلي مكمّل، مثّلته الابنة، التي تقمّصتْ دور الأمّ بما عكسته في سلوكها ووعيها من مرونة ووعي مبكرين لما حولها. وما أبدته من استيعاب لحالة أمّها المحطّمة التي تسعى جاهدة لتدمير حياتها، خصوصاً، بعد أن فقدت معنى وجودها، وسُحبَتْ منها إمكانيّة متابعة العمل بمهنتها الطبيّة، لتخسر بذلك رصيدها الإنساني المتبقّي، الذي كان يمدّها نسبيّاً بطاقة الاستمراريّة في الحياة. تقول: (لكنّي شعرتُ أنّني أكبر من الداخل، فأنا مسؤولة عن أمّي ولا أحد يعرف جوانبها المضيئة والمظلمة كثر منّي). وهاهي تنتقد طريقة أمّها الطبيبة الانتحاريّة، بشيء من الإعجاب حين أكلتْ الفطر الذي لم تكن متأكّدة من عدم سمّيته، مبرّرة ذلك بسلبيّة غريبة، تقوم على شعار ضبابي: «إن عشتُ كان به وإن متُّ كان سيّان« فالنتيجة لديها واحدة، تقول: (فكّرتُ فيما حدث بالفعل، هل كانت تلعب مع الحياة والموت؟ هل هي المرأة الأكثر شجاعة في العالم، التي أرادت معرفة مالا تعرفه؟). ومع ذلك لم تكن حياة الطبيبة كلّها بهذه السلبيّة، بل كانت يوماً ما تطمح بقوّة لتحقيق حلمها بالتخصص الطبّي العالي في العاصمة «لينينغراد« لكن الأحلام سرعان ما تكسّرت على صخرة الواقع الصعب لأنّها لم تهادن الثقافة التّلقينيّة السائدة. وقرّرت أن تبوح بقناعاتها مهما كلّفها الأمر. فحُوربت بشدّة من قبل السلطات الرّقابيّة. ونُفيت إلى الريف لتتكسّر إرادتها رويداً رويداً على صخور الإهمال الرسمي من قبل المؤسّسات الصّحيّة المعنيّة. أقول، رغم ذلك ظلّتْ تحاول الخروج من سلبيّتها، كنوع من أنواع الوعي المجترح من غياهب المجهول ، في أقصى حالات العجز، وخذلان الإرادة لصاحبها تقول: (ينبغي لي تعلّم العيش بطريقةٍ مختلفة...). وتقول أيضاً: (نعم الحريّة وشيكة جدّاً، أشعر بها ،لم تعدْ بعيدة).

كما أضفتْ الشاعريّة ظلالاً وارفة على العمل، وشيئاً من المتعة والرشاقة والتشويق، ما حفّز القارئ على المتابعة بلا إبطاء. وساهم بتمتين وتقوية النسيج السردي،بشكلٍ جيّد، تقول الحفيدة السّاردة بروح فرحة: (شققنا طريقنا إلى الغابة مع بزوغ الفجر. كانت السماء ملبّدة بالغيوم(...)غرّد طائر منفرد، وسحب منقاره على طول جذع الشجرة معلناً وجوده. مشينا أنا وأمّي في الغابة حيث مملكة الفطر في انتظارنا). وتقول أيضاً: (جلسنا على أحد المقاعد، مضتْ أمسيتنا على النهر بصمتٍ تقريباً، ما لم يقاطعنا طنين الأجنحة. حطّت حمامة على جذع خشبة طافية في مكان قريب. طائر غريب، أخفضتْ رأسها ورفعته وحدّقتْ إلينا. لم تكن خائفة، ولم تطرْ بعيداً، الآن، أصبحنا ثلاثة).

كما تخلّل العمل الحكائي تيّار سخرية لطيف، ساهم بتلطيف مرارة المعيش. سخرية من كلّ ما يجري في الواقع من سياسات قسريّة، تلوي عنق التاريخ وحقائقه، مكرّسة لسلطة واحدة وفكر واحد ، لا مكان فيه للإختلاف. تقول الساردة ساخرة بشكلٍ لاذع من أبديّة الفكر الشمولي ورموزه الخالدة التي كان يظنّ بأنّها لا تموت، وبنفس الوقت مكملةً ،كطريقتها السابقة عبر استخدام المخيّلة ما ينقص السرد من وقائع حقيقيّة ليكتمل: (مات بريجنيف في العاشر من تشرين الثاني. ظنّ الجميع أنّه خالد لا يموت، لكنّه مات (..) الأمر الأكثر فظاظة هو أنّهم تركوا تابوت بريجنيف في قاعة الانتظار مع جلبة هائلة. لم يرَ أحد شيئاً، ولكن من المحتمل جدّاً بناء على الضجّة التي سمعناها أنّه وقع من تابوته وانقلبَ وسقط في قبره على وجهه. فظيع تخيّل ذلك).

ختاماً، أقول الرواية جميلة وتنتمي بموضوعها إلى الأدب الجديد الناقد للثقافات الشّموليّة. وهذا ما ينقصنا دوماً. وميزتها أيضاً أنّها تتمتّع بسلاسة الترجمة والقراءة بآن. حيث تتوازى فيها الخطوط السرديّة، دون طغيان لجانب على الآخر. وتتصارع فيها قوى القبح والجمال، السلب والإيجاب، الممنوع والمباح. كما هي الحياة دوماً. وهذا ما أضفى على النسيج السردي عموماً، رونقه الإقناعي الخاصّ. إلّا أنّها لا تخلو من بعض الهنّات الأسلوبيّة كما أشرتُ سابقاً، وبعض الأخطاء اللغويّة ،خاصّة في القسم الأول منها. والتي كان من الممكن تقليصها وربما انتفاءها لو أخضعتها المترجمة أو الدار للتدقيق والمراجعة الحقيقيّين.



جون دوس باسوس
بطولة الأدب الجماعية

د. حسن حميد
قاص وروائي وناقد من فلسطين مقيم في سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يعدُّ الأديب الأمريكي جون دوس باسوس أحد أهم أدباء أمريكا الذين يمثّلون أدب ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية... الذي شاعت فيه أنفاس الحرب وأخبارها، وما آلت إليه من نتائج غير إنسانية؛ نتائج مدمرة ومخرّبة لمنظومة القيم الاجتماعية والتطلعات نحو النبيل من الأعمال، ونحو المرتجى من الأحلام.

ولد باسوس في مدينة شيكاغو 1896 لعائلة برجوازية عرفت الثراء والغنى والجاه الاجتماعي عبر سلسلة من الأجداد الذين عملوا في مجالي الزراعة والصناعة، وتعود أصول هذه الأسرة إلى البرتغال.

التحق باسوس بجامعة هارفرد لدراسة الفنون التشكيلية وتخرّج فيها سنة 1916. لكي يعمل في مجال ترميم اللوحات في أحد مقاصف مدينة واشنطن، لكن شبوب نار الحرب العالمية الأولى من جهة والتحاق الكثير من المثقفين والفنانين والصحفيين الأمريكان بالحرب من جهة ثانية دفعاه إلى الالتحاق بالصليب الأحمر متطوعاً في قسم الطوارئ والإسعاف، فعمل على الجبهتين الفرنسية والإيطالية، وقد رأى ويلات الحرب ونتائجها الكارثية، والحروق والإصابات القاتلة التي مُني بها آلاف المقاتلين الذين أسهم في مواساتهم، وقد جالسهم ساعات طوالاً من أجل الاستماع إلى قصصهم، وأسباب تعرضهم للإصابات المميتة، ووصفهم للمعارك المستعمرة على الجبهات، وقد ملأ دفاتره الخاصة (دفاتر يومياته) بأخبار هؤلاء الجنود وقصصهم.

وحين خمدت نار الحرب، عاد إلى واشنطن ونفسه مملوءة بالقهر والأسى لأنه كان يرى أعداد الموتى الذين تكاثروا حتى بات عقله لا يصدِّق أن الحب أكولة ونهمة ومتعطشة للدماء إلى هذا الحد من المغالاة.

كانت مشاهد الموت، وصراخ الجرحى، ونفاذ الأدوية، وحيرة الأطباء، والموت البطيء الذي راح يزحف نحو الجرحى واحداً واحداً... ولا أحد يستطيع فعل أيِّ شيء لمواجهته بسبب الحصار مرَّة، وبسبب نقص الأدوية أو نفادها مرة أخرى، أو عدم وجود الأطباء الذين كانوا يستدعون على وجه السرعة إلى الأمكنة الأكثر قرباً من جبهات القتال.

لقد أُترعت نفسه مجالات الأسى والحزن وهو يرى آخر حركات العيون وهي تتجمَّد على صور ملأى بالفزع والشرود، أو وهو يسمع آخر الأمنيات أو القولات للجنود، ويقول: كان أكثر ما يعذِّب روحي، وما يجعل دمعي جارياً على وجهي.. تلك الدموع التي تفيض من عيون الجرحى وقد أحسوا بأن أجلهم انتهى أو كاد.. لأن كل من هم حولهم عاجزون عن فعل أيَّ شيء لإنقاذهم.

وضع باسوس رواية تدور حول الحرب المهولة التي عاش وقائعها عنوانها (ثلاثة جنود) لعلها كانت التجسيد للمعلومات الأولية التي كتبها في مدوناته اليومية، لأن هذه الرواية تناولت حياة ثلاثة جنود في فترات زمنية ثلاثة هي: ما قبل دخولهم إلى أتون الحرب، وأهوالهم، وأعمالهم، وأحلامهم، ثم وهم داخل حيثيات الحرب، والمخاوف التي عاشوها، والآمال التي عقدوها، والصداقات التي بنوها، والمعارك التي شاركوا فيها، وأحلامهم، وأحلام ما بعد الحرب حين تحط بأثقالها، والمرحلة الزمنية الثالثة هي مرحلة

ما بعد الحرب، والنتائج التي تمخضت عنها، وتهاوي القيم الإنسانية، وشيوع الوحشية في التعامل والسلوك والمواجهة مع الآخرين، وكأن الحرب بأفكارها وقوانينها ما زالت قائمة، أو لنقل مازالت ناشبة مشتعلة، وتعود المرجعيات الاجتماعية الثلاث لهؤلاء الجنود إلى أسرة ثرية جداً مثّلها أحد هؤلاء الجنود بتمرده على ثقافة أسرته، وتفلّته من حرصه الشديد عليه لكي يبقى بعيداً عن الحرب وآثارها، وعيشه حياة آسرة وجميلة، على الرغم من مفاجآت الحرب ودمويتها، لأنه كوّن صداقات حقيقية ما كان له أن يكوّنها لأن النفوس اتصفت بالنبل لأن الخوف من النتائج والمآلات قرّب النفوس من عالم السماوات البعيد عن الماديات والحسابات الأنانية، والجندي الثانيكان منحدراً من أسرة فقيرة، وجد في التحاقه بميادين القتال فرصة للخلاص من مشكلات أسرته ومجتمعه، والطلبات المتعددة التي ما كان لديه من وسيلة لتلبيتها أو تحقيقها عياناً، والجندي الثالث كان ينحدر من أسرة فقيرة أيضاً، ولكنَّه رأى أنَّ الالتحاق بالحرب فرصة لكتابة تاريخ وطني يخصّه هو وأسرته، وأن عدم خوض غمار الحرب يعني العار الاجتماعي، بل يعني العار الوطني.. والأهم في اجتماع هؤلاء الجنود الثلاثة، وتعددية أصواتهم، هو أن الحرب لا ترحل إلا وقد أخذت معها أحلامهم، إنها أشبه بالطائر الجارح الذي يحوّم فوق حشد من الطيور الصغيرة.. فتظن للوهلة الأولى أن تحويم الطائر فوقها ليس سوى مظلة للجمال والفرح بانتشارها وسط الضوء على مرج من العشب الندي.. لكن الحرب كالطائر الجارح لها سطوتها، وخواتيمها الملأى بالفقد العميم.

وتسود هذه الرواية (ثلاثة جنود) روح من التهكم تجاه الحرب التي يُراد لها، ومن خلال طلّابها وباعثيها، أن تكون هي السبيل الوحيد للخلاص من شرور المجتمعات والأفراد في آن واحد، لا بل يطال التهكم هؤلاء الجنود الذين التحقوا بها، وهم على قناعة بأنها هي خلاصهم من كل ما واجههم من معوقات وعقبات حالت بينهم وبين تحقيق أحلامهم، فالحرب كائن شرير لا يعرف الأحلام مثلما لا يعرف دروب الخير والتسامحوالنبل.

والحق، أن الحرب ظلّت هي الشاغل لـ باسوس، وهي المسيطرة على تفكيره.. حتى صارت هاجساً مرضياً تحيّر كيف يتخلَّص منه، لذلك نصحه المقربون منه أن يشغل نفسه بالسفر، وقد وافقته الفكرة فنفذها في الحال، فزار روسيا، والمكسيك، وأسبانيا، وفرنسا، وقد عاش في هذه البلدان وقتاً ظلَّ يتحدَّث عنها طوال حياته. لكن الحرب لم تخرج

من رأسه، فدّومت صورها وأنّات جرحاها، والجثث اليومية، الكثيرة بالطبع، التي تحمّل في صناديق السيارات وتقاد عبر سيارات شائخة إلى المقابر التي امتدت واستطالت كثيراً.. لذلك كتب كتاباً آخر عن الحرب عنوانه (تمرّس رجل) يكاد يكون محتواه قصة حقيقية للحياة التي عاشها باسوس في أثناء الحرب، فبطل هذا العمل الأدبي هو مارتن هاو، رجل فنان، مرهف الذوق والإحساس، يعمل معاوناً للجهاز الطبي في الصليب الأحمر، تماماً مثلما كانت عليه شخصية باسوس في الحقيقة، وقد صمَّم على أن يحافظ على أحلامه أمام هجمات الحرب وتغولها، لكن قوة الحرب كانت أكثر شراسة وعنفاً، لأنها أطاحت بأحلامه وجعلته يدور حول سؤال واحد: هل للنجاة من نيران الحرب من سبيل؟!

وهنا نصحه المقربون إليه مرة أخرى أن يغادر موضوع الحرب في الكتابة أيضاً كيما يشفى من آثارها الكاويات، لهذا يكتب كتاباً يجسد فيه مناهج رحلته إلى البلدان التي قصدها كي يوزّع عليها لعنة الحرب مناصفة، كان عنوانه (بائع الفصول الأربعة) وفيه صور ومشاهد وأخبار وأوصاف للمدن التي عاش فيها مثل (إشبيلية، وموسكو، ومكسيكو، وباريس) وقصص الشخصيات التي تعرفها إليها، ولاسيما الفتيات اللواتي أردن كما أراد هو أن ترمي كل واحدة منهن أحمالها الثقيلة على كتفيه، وقد لاقى كتابه هذا (بائع الفصول الأربعة) ترحاباً بادياً من القراء والنقاد لأنه كان بعيداً عن تجربة الحرب، وقد أراد الجميع حقاً أن يخرجوا من أجوائها ومُناخاها وقصصها، كما كان بعيداً عن توريث حالات الأسى والحزن للآخرين

بعد (بائع الفصول الأربعة)، كتب باسوس ثلاثيته الروائية الشهيرة، وعنوانها (الولايات المتحدة الأمريكية)، وتعدُّ مدونة لطبيعة الحياة الأمريكية وقد مشت بها الأزمنة من التأسيس إلى بناء أركان المجتمع، إلى التمتع بالقوة الضاربة.

في هذه الرواية تتجاور الأحلام من أجل بناء حضارة ثابتة راسخة، كما تتجاور من أجل الانتهاء من الفترات الزمنية الباهته أو الرخوة، مثلما تتجاور النوازع من أجل الخلاص من آفات الفساد، والخداع، والاحتيال، وتكاد بعض صفحات هذه الرواية تكون تحليلاً لطبائع الشخصيات الباحثة عن المكانة داخل المجتمع، وقد كان للمرأة في هذه الرواية أدوار رئيسية تباينت ما بين العاطفة السامية، إلى الإغواء الرخيص، وما بين الكذب والاحتيال والمواربة، إلى السمو والشرف والكبرياء.

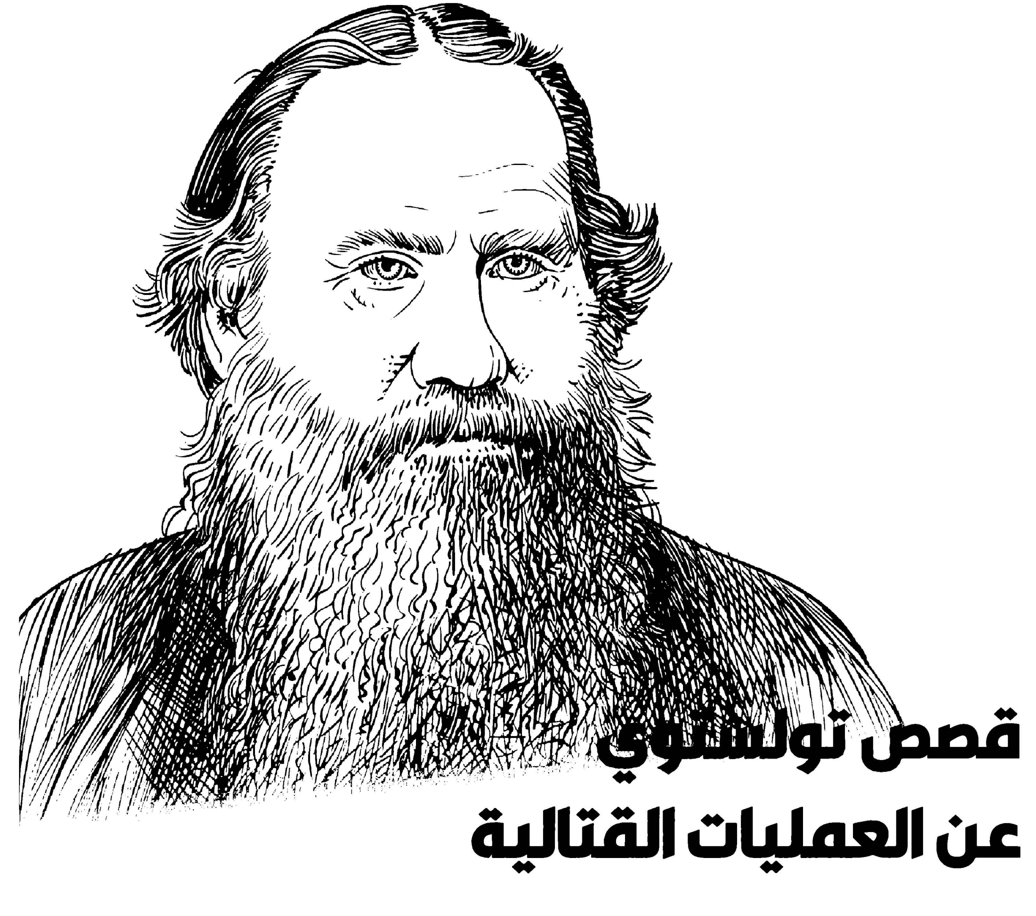
بعد هذه الرواية كتب باسوس رواية عنوانها (شوارع الليل) رصد فيها مرة أخرى آثار الحرب التي رسخت في نفوس عدد من الذين شاركوا فيها وقد أحالتهم إلى حطام حقيقي، فهم ما عادوا يعرفون العيش في أوساط اجتماعية ثقافتها بعيدة عن التقانة التي أشاعتها الحرب طوال سنوات، ولعل في طالعها تجسيد أمر على غاية من الأهمية هو: كيف ينجو المرء من أشراك الحرب؟!

لقد كانت مأساة هؤلاء الشبان، في هذه الرواية (شوارع الليل) متمثلة بأنهم نقلوا قيم الحرب وثقافتها إلى الحياة العامة فأصابت قيمها وثقافتها لوثة الأنانية، والبحث عن مسالك للنجاة وإن كانت رخيصة ومدمرة للآخرين.

لقد حاول باسوس، في جميع أعماله الأدبية، أن يؤكد البطولة الجماعية، وليست البطولة الفردية، وأنها هي وحدها وراء بناء المجتمعات، وهي وحدها الحارسة للقيم السامية، وأن أي عمل يخلو من البطولة الجماعية هو عمل خاضع للمساءلة والشك، وأن موضوع (الضياع) سيطر على المجتمع ليس في أثناء شبوب نار الحرب، وإنما بعد خمودها أيضاً لأن الناس لم يتمكنوا من حيازة القوة التي تمحو آثارها العصبية، ولا سبيل للخروج من دائرة (الضياع) إلا بالبطولة الجماعية، أو لنقل إلا بالقوة الجماعية، وأهمية الفرد تبديها فعاليته ضمير الجماعة.

نزعة باسوس كانت نزعة اشتراكية، ومثالية، فقد نشد العدالة الاجتماعية عبر الجماعة التي اتخذت من الثقافة طريقاً، ومن معرفة الذات سبيلاً للتعاون واللحمة مع الآخرين.

وأدب باسوس خير ما يمثل الأدب الأمريكي في فترة ما بين الحربين من حيث تصوير الحرب بآثارها وويلاتها الفواجع، ومن حيث موافقة عمود القيم الاجتماعية رصداً وحواراً ومعايشة.



قصص تولستوي عن العمليات القتالية

لومونوف

ترجمة: د. ممدوح أبو الوي

مترجم وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

الكونت ليف نيكولايفيتش تولستوي 1828-1910 من عمالقة الروائيين الروس ومن أعمدة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر والبعض يعدونه من أعظم الروائيين على الاطلاق.

كان ليو تولستوي روائياً ومصلحاً اجتماعياً وداعية سلام ومفكراً أخلاقياً وعضو مؤثر في عائلة تولستوي. أشهر أعماله روايتي الحرب والسلام «و»أنا كارنينا»وهما يتربعان على قمة الأدب الواقعي، فهما يعطيان صورة واقعية للحياة الروسية في تلك الحقبة الزمنية.

كفيلسوف أخلاقي اعتنق أفكار المقاومة السلمية النابذة للعنف وتبلور ذلك في كتاب» مملكة الرب بداخلك «وهو العمل الذي أثر في مشاهير القرن العشرين مثل الماهتما غاندي ومارتن لوثر كينج في جهادهما الذي اتسم بسياسة المقاومة السلمية النابذة للعنف. تناول في كتاباته الأدبية مواضيع أخلاقية ودينية واجتماعية. وكان مفكراً عميق التفكير. التحق بجامعة كازان عام 1844م، ولكن طريقة التدريس لم تعجبه فهجرها إلى الأعمال الحرة عام 1847م. وبدأ بتثقيف نفسه، وشرع في الكتابة.

- **قصة «سيباستوبل في شهر كانون الأول» (5581)**

«تفه عليك أنت! – قال أنطونوف بحزنٍ في هذا الوقت من ورائنا، وهو يبصق إلى الجانب، وتناثر الرذاذ على الأقدام.»(1) أنطونوف مثله مثل كلِّ الجنود، ينظر إلى الأمور بعقلانية، ولا يخاف الأمور الخطرة.

قام تولستوي في أعماله السابقة مثل قصة «قطع أشجار الغابة» بتوضيح النظرات المختلفة لدى الجنود في أثناء العمليات العسكرية، ومشاعر الجنود المختلفة وهم يواجهون الموت المحدق بهم من كلِّ حدبٍ وصوب. يصور تولستوي الجنود البسطاء في أعماله الأولى التي كتبها عن المعارك الحربية التي دارت على الجبهة مثل «الغارة «(1853) وقصة «قطع أشجار الغابة»(1855) و»المعاقب بتخفيض رتبته». ويصور صفات الضباط في وقت الخطر.

جذبت مؤلفات الكاتب الشاب اهتمام القراء والنقاد ولا سيَّما أنَّ هذه المؤلفات تعالج موضوعاً جديداً في الأدب الروسي وهو تصوير أوضاع المحاربين في أثناء سير العمليات القتالية.

تشهد على أهمية وضرورية وجدة هذه المؤلفات رسائل الشاعر نيكولاي نيكراسوف(1821-1878) – رئيس تحرير مجلة» المعاصر» إلى تولستوي، كتب نيكولاي نيكراسوف: «نجد في قصة «قطع أشجار الغابة» ملاحظات دقيقة ومهمة, لا تبخسوا قيمة تعبكم, لأنَّ أدبنا لم يقدم ما يجب أنْ يقدمه عن حياة الجنود. كل ما تكتبه ضروري وجديد ومفيد يصور بدقة حياة الجنود والضباط.»(2)

يطور نيكولاي نيكراسوف فكرته في مقالته التي نشرها في مجلة «المعاصر» عام 1855 في عدد أيلول عن قصة تولستوي «قطع أشجار الغابة»(1855)، يكتب نيكولاي نيكراسوف: «منذ زمن طويل لم يكتب كاتب روسي بصدقٍ وواقعية عن حياة المحاربين، كتب قبلك مارلينسكي ولكنَّ كتاباته فارغة وغير واقعية وأبطاله لا يشبهون الضباط الروس. وهكذا ظهر بيننا كاتب تشبه كتاباته كتابات إيفان تورغينيف (1818-1883) لقد صورت نماذج حقيقية من الجنود والضباط الروس وصورت عاداتهم، والآن أصبحنا نفهم نمط معيشتهم، ولذلك ننتظر من الكاتب مؤلفات جديدة عن بيئة الجنود تساعدنا على فهم حياتهم، لكيلا تبقى حياتهم لغزاً لا نفهمه. تتصف قصص تولستوي بالبراعة بالسرد، والمعرفة الدقيقة بالموضوع الذي تدور حوله القصة، وبفهم طبائع الشخصيات، وبالذكاء الحاد.»(3)

بدت هذه الخصائص التي كتب عنها نيكولاي نيكراسوف بشكل واضحٍ في ثلاثية تولستوي عن سيباستوبل التي وصف فيها تولستوي بطولات الجنود الروس في دفاعهم عن مدينة سيباستوبل في حرب القرم التي امتدت ما بين عامي 1853-1855

يكتب تولستوي في يومياته عن حرب القرم أو على الأدق حرب الدفاع عن مدينة سيباستوبل: «عانيت كثيراً في هذه الأيام»(4) تكافأ تولستوي على وطنيته الملتهبة وعلى

حماسته لمصير بلده بعرفته بوجود أبطال دافعوا عن مدينتهم بشجاعة منقطعة النظير، وصور هؤلاء الأبطال في قصة «سيباستوبل في كانون الأول» (1855). واستطاع بنظرته الصائبة والثاقبة معرفة» الصفات الحزينة والرئيسية للجيش الروسي.»(5) ورأى بالوقت ذاته مجموعة غير قليلة من الناس التي وصلت إلى مدينة سيباستوبل لأهداف انتهازية. ولقد صور الكاتب هذه الأنماط المتعددة من البشر في قصصه عن مدينة سيبا ستوبل، وكذلك في يومياته وفي رسائله.

بدءاً من قصصه عن سيباستوبل كانت دائماً في مؤلفات تولستوي فئتان من الشخصيات، شخصيات تمثل مجتمع الأغنياء، وأخرى من عامة الشعب، وتُجرى مقارنةٌ بينهما.

بماذا تتميز قصص تولستوي عن سيباستوبل عن قصصه السابقة مثل قصة «الغارة» وقصة «قطع أشجار الغابة» 1855، قبل كلِّ شيء المساحة الواسعة الي تغطيها قصص سيباستوبل واسعة، في حين أنَّ المساحة التي تغطيها قصتا «الغارة «، و»قطع أشجار الغابة»(1855) محدودة، ولقصص سيباستوبل أهمية تاريخية، فمصير معارك سيباستوبل يقرر مصير حرب القرم كلِّها، تغيرت هنا لهجة السرد. هناك كان الروائي يتضامن مع شخصياته، في حين يصور هنا الروائي أبطاله باعتزاز وفخر.

كتب تولستوي في نهاية القصة الأولى من ثلاثية سيباستوبل:»ستترك ملحمة سيباستوبل آثاراً كبيرةً في روسيا لمدةٍ طويلةٍ، وبطل هذه الملحمة هو الشعب الروسي.»(6)

تتكون قصة «سيباستوبل في شهر كانون الأول» (1855) من مجموعة لقاءات المؤلف مع المدافعين عن المدينة، جرت اللقاءات على شاطئ البحر وفي الشوارع، وفي المشافي وعلى المتاريس، وفي الخنادق وفي الحصن الرابع، وبعد كلِّ لقاء كانت تزداد محبة واحترام المؤلف للمدافعين عن المدينة.

يقول تولستوي عن أبطال قصص سيباستوبل: «انظروا إلى وجوه وحركات وهيئة الناس، تجدون في كلِّ تجعيد من تجاعيد وجوههم النحيفة، وفي كلِّ عضلةٍ من عضلات أكتافهم، وفي عضلات أرجلهم وفي أقدامهم التي تنتعل جزمات كبيرة وفي حركاتهم الهادئة كلِّها، تجدون صفات الجندي الروسي الحقيقية وهي البساطة والعناد واحترام الذات والشعور بمآسي الحرب.»(7)

أدهشت قصص تولستوي عن بطولات سيباستوبل معاصريه ليس لقدرته على تصوير المعارك تصويراً مؤثراً، وبفضل أسلوبه الرفيع عندما يتحدث عن انتصارات الجيش الروسي فحسب، بل لتصويره الحقيقة الموضوعية ولبساطتها. صوّر تولستوي الحياة اليومية للجنود الروس التي لا تخلو من الصعوبات وصوّر بطولات البحارة وجنود سلاح المدفعية في الحصن الرابع والممرضات وأهالي مدينة سيباستوبل المحاصرين.

استطاع الروائي رؤية الدوافع الداخلية للأبطال، تلك الدوافع التي جعلت الجنود والبحارة

يصنعون العجائب، ويبدون شجاعتهم ويهجمون على المخاطر ويضحون بحياتهم.

كتب تولستوي: «لا يمكن للناس أنْ يتحملوا مثل هذه الظروف القاسية من أجل الحصول على وسام الصليب أو من أجل الحصول على رتبةٍ أعلى أو بسبب التهديد. يجب أنْ يكون هناك سبب آخر أهم من هذه الأسباب، وهذا السبب هو الشعور الذي يبرز بشكلٍ نادرٍ وخجول ولكنَّه مستقر في أعماق روح كل إنسانٍ روسي ألا وهو الحب للوطن.»(8)

يحاول تولستوي في قصة «سيباستوبل في شهر كانون الأول» (1855) تشكيل لوحة جماعية بطولية للشعب، ولقد لاحظ ذلك غوسيف الذي كتب سيرة حياة تولستوي إذ قال: «هنا تختفي تماماً صور البطولات الفردية التي برع تولستوي وأثبت بأنَّه معلم ماهر في تصويرها في قصصه السابقة.»(9)

ويتابع غوسيف: «وبالفعل لا نجد في قصة» سيباستوبل في شهر كانون الأول» توصيفاً لأية شخصيةٍ فرديةٍ سواء كانت شخصية بحار أو جندي أو ضابط، لا توجد شخصيات فردية في القصة.»(10)

ومع ذلك نرى في أثناء قراءتنا لهذه القصص وجوهاً كثيرةً من المدافعين عن مدينة سيباستوبل. نرى بحاراً متقدماً في السن وجندياً يقود الخيل لكي يسقيها، نرى البحار الذي يدخن على المتراس، وجنوداً يحملون الحمالات عند مدخل المشفى. ونرى الضابط الذي التقاه المؤلف في المقهى. ونرى الجرحى الذين تحدّث معهم المؤلف. ولا يتميز هؤلاء جميعاً بأية سماتٍ، فارقةٍ، يركز المؤلف اهتمامه على القواسم المشتركة بين هؤلاء جميعاً، على الهدف الواحد لديهم جميعاً، ويستبعد العلامات الفارقة، يبحث المؤلف ويجد على وجوههم «العلامات الأساسية التي تدل على القوة الروسية.»(11) ويبين المؤلف كيفية ظهور هذه القوة لدى المدافعين عن مدينة سيباستوبل.

قصة «سيباستوبل في أيار» (5581)

يعارض تولستوي في قصة «سيباستوبل في أيار» بشكلٍ واضح وصريح بين الجنود البسطاء الذين يقاتلون بشجاعة في سبيل الوطن، والذين يكن لهم المؤلف الاحترام والمحبة، وبين السادة الذين جاؤوا إلى المدينة المحاصرة من أجل «اصطياد الأوسمة والروبلات» ولذلك يكرههم المؤلف.

يزيح تولستوي الأقنعة عن وجوه ضباط جيش القرم ويسميهم في يومياته بالأرستقراطيين. (12) ويكتب في مذكراته عن الجوانب السلبية في شخصيات المقاتلين الروس: «يوجد ناس عاطلون لا يحبون العمل، وفاسدون وشهوانيون وأغنياء.»(13) يتلخص عيبهم الأساسي في حبِّ الظهور وشهوة الشهرة والحصول على رضا القادة على حساب الجنود البسطاء، ويسعون لتحقيق مصالحهم عن طريق الكذب من هذه الشخصيات السلبية شخصية غاليتسين وشخصية كالوغين وغيرهما، الذين يعتبرون الجنود «شعباً سافلاً»(14)

وإذا استخدمنا المصطلح الذي استخدمه تولستوي في مذكراته فإنَّ هؤلاء الضباط يشكلون «شركة احتيال ونصب ونهب وغش»(15) من بين هؤلاء قائد الفوج الذي يسميه تولستوي الغني الأرستقراطي، ومن بين هؤلاء قائد الفصيل الذي سرق أموالاً كبيرةً، وأمثالهما كثيرون الذين يصورهم تولستوي بشكلهم القبيح (16).

ولكنَّنا نجد هنا تقييماً عالياً للضباط المقاتلين الذين يقودون القطعات المقاتلة، الذين تعرضوا لتجارب كثيرةٍ. يقول ليف تولستوي: «اعتدنا رؤية الضابط الروسي هادئاً وصبوراً في أثناء تأديته واجبه في العمل وفي أثناء المخاطر.»(17)

جسّد تولستوي في قصة «سيباستوبول في شهر آب 1855» (1856) صورة الضابطين الأخوين كوزلتسوفيه، اسم الأخ الأكبر ميخائيل، والأصغر فلاديمير. كان كلاهما وطنياً أصيلاً.

تخلَّى الجيش الروسي عن مدينة سيباستوبول. هذه مأساة بالنسبة لمن ضحى بكل ما يستطيع في سبيل الدفاع عن هذه المدينة مدة سنة كاملةٍ. أعطى تولستوي الكلمة الأخيرة في قصته للجنود في نهاية القصة.

كتب ليف تولستوي في نهاية قصته: «تقريباً نظر الجنود كلهم إلى المدينة التي انسحبوا منها نظراتٍ حزينةً وعبّروا عن حزنٍ لا يوصف، وتنهدوا وتوّعدوا للعدو.» (18)

وهكذا، فإنَّ ليف تولستوي جسّد الصفات البطولية للجنود وللبحارة وللضباط وللمقاتلين التي تجلت في لحظات التجربة، في أثناء الدفاع البطولي عن مدينة سيباستوبول. بحث عن هذه الصفات ووجدها في الشعب الروسي، وصوّرها بصدقٍ وقوةٍ في رواية «الحرب والسلام » التي كتبها خلال ست سنوات ما بين 1863 1869-.

موضوع الفلاح والإقطاعي في أدب تولستوي

في ربيع 1852 كتب ليف تولستوي في يومياته وهو يكتب رواية «الطفولة»: «غداً سأتابع العمل على رواية «الطفولة» أو قد أبدأ روايةً جديدةً «(19) وكان موضوع الرواية الجديدة عن الإقطاعي الروسي، ذلك الموضوع الذي شغل خيال الكاتب الإبداعي أكثر من خمس سنوات.

كما في كلِّ الحالات فكر تولستوي ملياً بالرواية القادمة, محاولاً تحديد الأفكار الأساسية في هذه الرواية, ومحاولاً وضع خطةٍ تفصيلية لبناء الرواية, حيث سيطرح مصادر الشر الأساسية في المجتمع الروسي, وكتب عن ذلك في يومياته, ورأى أنَّ الفكرة الأساسية تدعو إلى السعادة, ولن تكون الرواية مكتملة العناصر ولكنها مفيدة وتدعو إلى فعل الخير, ومؤكداً على الفكرة الأخيرة رأى أنَّ الفرق بين الرواية القادمة وبين ثلاثيته أنَّ الثلاثية تدعو إلى الأخلاق ولكنها ليست عملاً عقائدياً في حين أنَّ الرواية الجديدة» ذات طابع عقائدي»(20)

خلال عدة سنوات كان المؤلف ينقطع عن العمل على رواية عن الإقطاعي الروسي ثم يعاود العمل، وحدد تولستوي الفكرة الأساسية للعمل « تتلخص الفكرة الأساسية للعمل: أنَّ

الإقطاعي المثقف لا يمكن أنْ يتقبل العبودية، لا بدَّ من إصلاح القطاع الزراعي»(21)

حاول تولستوي كتابة رواية عقائدية، أي رواية بشكلٍ صريحٍ وواضح ضد الظلام والضيم والفقر، ضد سلبيات نظام القنانة في القطاع الزراعي. سخر الكاتب في الطبعة الأولى لرواية «حكاية الإقطاعي الروسي» من أسرة ميخاييلوفيه، وصدرت الرواية بأسلوب المدرسة الطبيعية التي أسسها نيكولاي غوغول (1809-1852)، انتقد المؤلف غطرسة وعنجهية وكبرياء هذه الأسرة، وطريقة تناولها للطعام وملابسها وكلامها. كان السادة يتعاملون مع الفلاحين بطريقة فوقية وباحتقار.

يركّز تولستوي في الطبعة الأولى بشكلٍ أساسي على صاحب الخمارة المحتال والغشاش والنصاب والمرابي واسمه شكاليك. وتُعد صورة هذا الإقطاعي من الصور الأولى للإقطاعيين الروس في الأدب الروسي. وصوّره المؤلف بلونٍ غامقٍ بأسلوب المدرسة الطبيعية. «ألكسي شكاليك قصير القامة، أحمر الوجه يرتدي بدلةً حمراء. يتصرف أحياناً بوقاحةٍ وحقارة وأحياناً بقلة أخلاق وعلى أنَّه منحل من الأخلاق، ويشرب الخمر حتى السكر، وأحياناً يتظاهر بالتدين ومخافة اللّه. هو واشٍ، يحب النميمة ونقل الكلام. ويرى في كلِّ فلاحٍ عدواً لدوداً. ويتعامل مع الفلاحين بلا رحمةٍ. وكذلك يتعامل مع الإقطاعيين المفلسين، ويستغل أوضاعهم البائسة ويشتري منهم الغابات بأثمانٍ بخسةٍ.»(22)

يصوّر المؤلف بالطريقة ذاتها صديق ألكسي شاليك وهو موظّف سابق متقدِّم في السن، زجَّ به في السجن لأنَّه نمام وينشر أخباراً كاذبةً، في أثناء مشاجرة عض إصبع زميله وقطعها ولفق عليه إشاعات كاذبة وافترى عليه وكتب وشاية كاذبةً.

لم ينهِ المؤلف رواية «حكاية الإقطاعي الروسي» لأنَّه اقتنع بعدم جدوى وبطوباوية الأمل على حلِّ مشكلة الإقطاعي مع الفلاح بالتراضي وبالصلح. ولذلك جمع الكاتب الفصول التي تتحدث عن الضيم الذي يعاني منه الفلاحون، وشكلت هذه الفصول نواة قصة» صبيحة إقطاعي «التي تتحدث عن حدَّة الصراع بين الفلاح والإقطاعي، فلكلٍّ منهما مصالح تتناقض مع مصالح الآخر ولذلك فلا توجد هناك فرصة للمصالحة.

يوضِّح الكاتب بشكلٍ صريحٍ أنَّ الشر الأساسي يكمن في حالة الفقر المدقع للفلاحين، ولذلك فلا المشافي ولا المدارس ولا بناء بيوت جديدة لهم يمكن أنْ تخلصهم من البؤس، ولم يستطع الأمير الإقطاعي الشاب نيخليودوف مساعدتهم بسبب النظام المستبد الذي يسود البلاد.

عندما يبدي الأمير نيخليودوف استغرابه لحالة الفقر التي يعاني منها الفلاح النشيط والصبور واسمه إيفان تشوريس فيجيبه الفلاح: «من أين لنا يا سمو الأمير ألا نكون فقراء!» يؤكد ذلك إيفان تشوريس بشكلٍ لا يقبل الشك. ويشعر الأمير بالخجل وتقريع الضمير. يحاول الفلاح تفسير حالة الفقر بأنَّ النظام هو السبب. (23) ولذلك يرفض الفلاحون

قبول المساعدات التي يعرضها عليهم الأمير الساذج الطيب، إنَّهم يريدون تغييراً جذرياً في مصائرهم.

آراء النقاد في القصة

طالبت قصة «صبيحة إقطاعي» في كلِّ صفحة لا بل في كلِّ سطر وكلمةٍ بتغيير الأوضاع وإلغاء نظام استعباد الفلاح. وهذا ما أشار إليه الروائي إيفان تورغينيف (1818-1883) مباشرةً: «تركت القصة انطباعاً مهماً وهو ما دام هناك نظام القنانة فلن تتم المصالحة والتقارب بين الفلاح والإقطاعي، مع وجود الرغبة في التقارب لدى الطرفين، وتتمتع القصة بميزات فنيةٍ رفيعةٍ»(24)

نظر النقد التقدمي الديمقراطي إلى قصة «صبيحة إقطاعي» على أنَّها خطوة كبيرة في تطور موهبة تولستوي، وشكلت القصة حدثاً مهماً في الأدب. كتب نيكولاي تشيرنيشيفسكي(1828-1889) مقالاً عن القصة بيّن فيه أنَّ القصة تدل على توسع أفق الكاتب الشاب الذي تناول قضايا معاصرة عميقة. يكتب نيكولاي تشيرنيشيفسكي: «يتناول الروائي في كلِّ عملٍ من أعماله مسألةً جديدةً وتتوسع دائرة اهتماماته بتوسع القضايا التي يعالجها.»(25)

تشهد قصة «صبيحة إقطاعي» على مجالات جديدة لعبقرية الروائي، تدلُّ على قدرته على الملاحظة وعلى موضوعية التصوير، فكما أظهر عبقريته في قصة « قطع أشجار الغابة»(1855) وكذلك في قصصه عن الحرب وعن الجندي القوقازي. (26)

قيّم تشيرنيشفسكي الميزات الفنية العالية لقصة «صبيحة إقطاعي»(1858) كتب الناقد: «لو حاولنا أنْ نقيّم الميزات الفنية للقصة لاحتجنا إلى قائمة طويلة، تصوير الفلاحين تصويراً موضوعياً، وهناك صفحات شاعرية، وجزئيات في التصوير.» (27)

كتب إيفان تورغينيف (1818-1883) عن الخصائص اللغوية للقصة: «لغة القصة رائعة ومعبّرة «(28)

احتلَّت قصة «صبيحة إقطاعي» (1858) مكانةً مرموقة بين المؤلفات التي تندد بالاستبداد مثل كتاب «رحلة من بطرسبرج إلى موسكو» للكاتب راديشيف، وكتاب «مذكرات صيّاد» للروائي إيفان تورغينيف (1818-1883)، كانت القصة خالية من العواطف الفارغة والكاذبة والتعابير الزائفة ومن كل العناصر التي وجدها تشيرنيشيفسكي لدى بعض كتّاب العقدين الرابع والخامس من القرن التاسع عشر، مثل الكاتب آدييف، والكاتب دال.

كتب الناقد نيكولاي تشيرنيشيفسكي (1828-1889) عن التجديد في قصة «صبيحة إقطاعي» (1858) وذلك في وصف تولستوي لأحوال الفلاحين:» بمهارة رائعةٍ يجسّد الروائي معيشة الفلاح ليس فقط من الناحية الخارجية، وإنَّما أيضاً يغوص إلى أعماق أرواحهم، لا نجد في القصة خطابات ولا مبالغات، وإنَّما صوّر تولستوي الفلاحين بدقةٍ وموضوعيةٍ أي

بالطريقة ذاتها التي صوّر فيها الجنود في قصصه عن العمليات الحربية.»(29)

لاحظ الناقد نيكولاي تشيرنيشيفسكي(1828-1889) أنَّ قصة «صبيحة إقطاعي»(1858) تنتمي للمدرسة الطبيعية التي أسسها نيكولاي غوغول (1809-1852) حيث تختفي في هذه القصة الروح الخطابية وتتصف القصة بتفاصيل السرد. ولقد أشار الناقد الديمقراطي نيكولاي دبرولوبوف (1836-1861) في مقالةٍ كتبها عام 1861 بعنوان «مدى مساهمة الروح الشعبية في تطوير الأدب الروسي» إلى أنَّ «هذه القصة تشكل مرحلة تطورٍ نوعية في تاريخ الأدب الروسي لأنَّها تعبّر بصدقٍ عن العالم الروحي للفلاح الروسي وعن أحلامه وتمنياته وأمانيه ومشاعره وعواطفه وأفكاره.»(30) ورأى نيكولاي دبرولوبوف أنَّ الأدب الروسي أخذ يقترب من الشعب، ويعبّر عن نظراته في المسائل الحياتية.

نجد في قصة «صبيحة إقطاعي» (1858) أنَّ لكلِّ شخصية صفاتها الخاصة بها، على سبيل المثال يبرر الفلاح تشوريس رفضه لاقتراح المير نيخليودوف الانتقال إلى عمل آخر ليس لأسباب اقتصادية فحسب، بل لأسباب نفسية عميقةٍ أيضاً. يخاطب الفلاح سيده:» لا تطردنا من عشنا، عشنا هنا وعاش آباؤنا وأجدادنا، إذا رحلنا فسوف نفلس.»(31)

قصة «بوليكوشكا»(3681)

يتعمَّق أكثر تولستوي في التقلبات النفسية في سرده لقصة «بوليكوشكا، موضوع القصة بسيط ولكنَّه مرعب، يقرّر وكيل الأعمال في الإقطاعية، وهو إنسان مراوغ ومحتال ونصاب , أن يرسل فلاحاً فقيراً ومسكيناً إلى تأدية الخدمة في الجيش , بدلاً عن ابن أحد الأغنياء واسمه دوتلوف، ولكن عند الفلاح الفقير خمسة أطفال. حاولت إحدى السيدات مساعدة الفلاح بوليكوشكا فقدمت له نقوداً، إلَّا أنَّ أضاعها، فأُغلقت أمامه الطرق كلُّها، وهلك.

القصة عن حياة بوليكوشكا الفارغة وهلاكه هي عن الحقيقة القاسية التي عانى منها الفلاح الفقير، والتي كتب عنها إيفان تورغينيف إنَّها تعبّر عن الحقيقة العميقة، تشعر وأنت تقرؤها بوجع الفقراء وآلامهم وبواقهم المرير. ولم يرحم الكاتب بطل قصته، فأعطاه أوصافاً سلبية تعلقت به نتيجة نظام الاستبداد والعبودية, وبالوقت ذاته يصفه بالصدق والإخلاص وبالقيام بواجباته على أكمل وجه. انتحر بوليكوشكا ليس لأنَّه خاف العقاب بل لأنَّه مرةً واحدةً في الحياة حصل الثقة ولم يكن موضع ثقةٍ.

قصة «القوزاق»(3681)

صعد الكاتب لهجته في أعماله الإبداعية التالية ولا سيَّما في قصته الطويلة «القوزاق» الأحرار الذين لم يعرفوا الاستعباد ولا الذل وهم فخورون بأنفسهم وعاداتهم وتقاليدهم، والذين تركوا انطباعاً طيباً في نفس الروائي.

عاش الضابط أولينين بينهم وهم يحرسون حدود الدولة الروسية، وكانت حياتهم قاسية وبالوقت ذاته جذابة بشاعريتها , وكتب الروائي عن القوزاق: «تاريخ روسيا صنعه القوزاق, وليس من قبيل الصدفة يلقب الأوروبيون كلَّ مواطن روسي بأنَّه قوزاقي, كلُّ روسي يتمنى

أنْ يصبح قوزاقياً»(32)

كتب تولستوي قصة «القوزاق» (1863) خلال فترات متعددةٍ، وفكّر أنْ يكتبها على شكل مسرحية، وبعد ذلك استقر رأيه على كتابتها بالشكل النهائي الذي صدرت فيه عام 1863، وتختلف هذه القصة عن القصص السابقة مثل قصة «بوليكوشكا» (1863)، وقصة «صبيحة إقطاعي» (1858) نظراً لوجود نظرةٍ تفاؤلية فيها، وتختلف في الوقت ذاته عن القصص التي لم يستطع تولستوي إتمامها مثل قصة «تيخون ومالانيا» وقصة «إدليا» التي تصور الحياة الشعبية، التي صوّرها فيما بعد تولستوي في قصصه الشعبية التي صدرت في ثمانينيات القرن التاسع عشر.

نستعين بما كتبه تولستوي في يومياته لكي نستطيع فهم هذه القصة: « ينسجم شكل القصة مع مفهوم الوسط الفلاحي للحياة، إنهم عاطلون عن العمل وبالوقت ذاته يحتقرون الكسالى»(33)

اتضح لتولستوي أنَّ الفلاحين لا يحترمون الثروة بل يحتقرونها ويخافونها، وهذا واضح في قصة «بوليكوشكا» (1863)، وقصة «قطع أشجار الغابة» (1855)، وفي قصة «صبيحة إقطاعي» (1858) ولذلك فهو لم يكمل بعض قصصه.

توجد في القصة الطويلة «القوزاق»(1863) شخصيات إيجابية، قريبة من القلب منها شخصية العم الصيّاد يوروشكا، وشخصية الفتاة الجميلة ماريانا ,والشاب الشجاع لوكاشكا، أُعجب الروائي بالتقاليد والعادات والطبيعة القوقازية, ويقارن بين القوقاز وبين العالم المتحضر, حيث يسود الرياء والكذب والفساد ولذلك يحاول أنْ يهرب من هذا العالم الفاسد بطل القصة الضابط أولينين, الذي تحسس حريته وإنسانيته في الوسط الاجتماعي الجديد وسط القوقاز.

لم تتكلل بالنجاح حكاية حبِّ أولينين إلى ماريانا، ورفضه المجتمع القوقازي لأنَّه غريب. وبذلك فإنَّ حكايته تشبه حكاية أوليغ بطل القصة الشعرية لبوشكين (1799-1837) «الغجر» (1824)، وأيضاً إنَّه يشبه بيتشورين بطل رواية «بطل زماننا» (1841) للشاعر ميخائيل ليرمنتوف (1814-1841) وبذلك فإنَّ تولستوي يتابع مسيرة الشاعر بوشكين، وهذا الذي لاحظه النقّاد الروس في ذلك الوقت.

تشكِّل قصة «القوزاق» نهاية مرحلةٍ إبداعيَّة لدى تولستوي وبداية مرحلةٍ إبداعيَّة جديدة. كتب تولستوي في يومياته في شهر آذار 1858: «أتناول كلَّ الموضوعات بآفاقها الواسعة .... الآن أصبحت أدرس الموضوع في سياقه التاريخي. أبحث عن مكانته في التاريخ الأبدي الذي لا نهاية له.»(34)

لم تستطع مؤلفات تولستوي الأولى على الرغم من أفقها الواسع أنْ تشكل أساساً لعمل إبداعي يصوّر حياة الشعب، فقرر الكاتب بكلِّ قواه الإقدام على معالجة مسائل العصر الملحة.

ولذلك أقدم على الإبداع الملحمي، الذي لا ينفصل عن التاريخ. ورأى في حياة القوزاق لوحةً يستطيع من خلالها تقديم صورةٍ شاملة عن المجتمع والمرحلة التاريخية السابقة والراهنة. يستطيع من خلالها فهم حركة التاريخ.

حاول تولستوي لأوَّل مرَّةٍ في قصة « القوزاق»(1863) أنْ يمزج بين السرد الملحمي والسرد الروائي. بطله كان بطلاً أنموذجاً لأبطاله. حاول الضابط أولينين التملص من وسطه الاجتماعي، الذي تربطه به روابط القربى والتربية.

كما أسلفنا حاول الروائي في هذه القصة البدء بالمزج بين السرد الملحمي والسرد الروائي، وهذا الأمر لم يتحقق تماماً، ولكنَّه تحقق بشكلٍ جزئي، واستطاع الوصول إلى هدفه في روايته التي باشر العمل بها مباشرة بعد قصة «القوزاق» وهي رواية «الحرب والسلام» (1869-1863).

في النصف الثاني من الخمسينيات كتب تولستوي أعمالاً إبداعية بالإضافة إلى أهميتها الفنية، إلَّا أنَّها بالوقت ذاته تشكل أعمالاً إبداعيةً تجريبيةً. تنتمي إلى هذه الأعمال القصص التالية: «عداد البلياردو» (1855) «فارسان»، «العاصفة الثلجية»، «صبيحة إقطاعي» (1858)، «سيباستوبول في شهر آب 1855» (1856)، «ألبيرت» (1858)، وقصة «لوزان» (1857). وقصة «السعادة الزوجية» (1859)، وغيرها. وكانت هذه القصص مقدمة لقصتي «القوزاق» (1863) و»بوليكوشكا».

لقد لاحظ معظم النقّاد أنَّ هذه القصص ذات طابع تجريبي، وتحمل القصص روح التجديد. ورأى الناقد نيكولاي تشيرنيشيفسكي (1828-1889) أنَّ قصة «عداد البلياردو» ذات مضمون مأساوي. تصور القصة الانحطاط الروحي والسقوط الأخلاقي. كما قيّم الناقد نيكولاي تشيرنيشيفسكي قصتي «العاصفة الثلجية» و»الفارسان» وأشاد الناقد بقدرة تولستوي على تصوير العالم الداخلي للأبطال واعتبر أعماله «خطوة إلى الأمام في عالم الأدب الروسي.»(35)

بالإضافة إلى تشيرنيشيفسكي كتب الناقد غريغوريف، كما كتب غيره من النقاد عن مؤلفات تولستوي، وأنَّه حاول التعمق في التصوير النفسي لشخصيات أعماله الإبداعية، محاولاً التعمق في معرفة التناقضات التي تتصارع في واقع المجتمع الروسي. وهكذا في قصة « فارسان» دمج المؤلف نوعين من الصفات النفسية، أحدهما تاريخي والآخر معاصر. أمَّا حبكة قصة «ثلاث ميتات» (1859)، فكانت مفاجئة إذ ربط المؤلف ميتة سيدة وشجرة وفلاح بخيط واحد، على الرغم من الناحية الظاهرية لا يوجد رابط يربط السيدة بالفلاح بالشجرة.

قصة «الفارسان»، وكذلك قصة «ثلاث ميتات» (1859) تقومان على مبدأ التضاد والتباين، وهو المبدأ الذي يطبّقه تولستوي في أعماله القادمة بشكلٍ واسعٍ، وذلك بهدف توضيح طبائع

أبطاله، ولقد كتب عن هذا المبدأ، بصفته مبدأً مهماً، في يومياته عام 1852(36)

يوجد في قصة «الفارسان» تضاد وتباين وتناقض بين شخصيتين، بين توربين الأكبر وتوربين الأصغر، يتصف الأكبر بطبع الفارس، في حين يتصف الأصغر بالأنانية وبالزيف واللهث وراء صغائر الأمور. هنا المقارنة بين عصرين: عصر الانتصارات، عصر الشاعر بوشكين (1799-1837) وعصر حرب الحرب أو الفترة التي سبقتها والتي تراجعت فيها الدولة الروسية.

يراجع الكاتب في قصة «الفارسان» التاريخ الماضي ويسقطه على الواقع الحاضر، ويلعب صوت المؤلف دوراً كبيراً في تقييم الأحداث والأفكار وتصرفات الشخصيات.

ويصبح صوت المؤلف أكثر قوةً في قصة «ثلاث ميتات»(1859)، ويكتب المؤلف عن فكرة الرواية: «مات ثلاثة: الأولى امرأة غنية والميتة الثانية فلاح فقير والثالثة شجرة. المرأة الغنية تافهة وحقيرة لأنَّها أمضت حياتها بالكذب وهي تكذب قبيل وفاتها. لا تجد حلاً لقضية الموت والحياة في العقيدة المسيحية، كما تتفهم هي هذه العقيدة. تتساءل: لماذا تموت وهي تريد أنْ تعيش؟ هي حقيرة وتافهة. يلاقي الفلاح الموت بصبر لأنَّه ليس مسيحياً. مع أنَّه يطبق الطقوس المسيحية كلَّها. إنَّه يربي الأغنام وتولد عنده خراف وينحر الأغنام ويحصد ويقوم بالأعمال الزراعية. ويولد لديه الأطفال ويموت الكبار في السن، إنَّه قانون الحياة يطبّق على الجميع بلا استثناء. هو لا يتذمر من هذا القانون، كما تذمرت السيدة الغنية. وتموت الشجرة بهدوء وجمال، جميلة في حياتها وجميلة في موتها، وهي لا تخشى الموت. (37)

حقَّق المؤلف الفكرة التي كان ينوي التعبير عنها بالكامل في قصة «ثلاث ميتات»، وكما كتبت مجلة «الوردة الشمالية»: «لقد خلق تولستوي أزمة نقدية في قصته لغرابتها، على الرغم من أنها كُتبت بمستوى فني رائع»(38)

الناقد بيساروف عن قصص تولستوي

ركّز بيساروف في نقده لأعمال تولستوي الإبداعية على دراسة الجانب النفسي، لأنَّ «التحليل النفسي عند تولستوي دقيق وعميق»(39) فلقد سار بيساروف على أثر الناقد تشيرنيشيفسكي (1828-1889) مقدماً الجانب النفسي في إبداع الروائي على الجوانب الأخرى.

رأى الناقد بيساروف في الإبداعية التي كتبها تولستوي قبل قصة «ثلاث ميتات» (1859) ثلاثة أشكال من التحليل النفسي: أولاً-التحليل الدقيق للأشخاص في أثناء تعاملهم مع بعضهم البعض. والشكل الثاني – تحليل نفسي مجرد، لكنَّه يحتفظ بالوقت ذاته بحيويته. والشكل الثالث من التحليل النفسي – الذي يقدّم تحليلاً لخبايا النفس البشرية، والذي مع ذلك يتخذ من الكلمة وسيلةً تعبيريةً. (40)

قبل أنْ يبدأ بيساروف في تحليل قصة «ثلاث ميتات» (1859) يقدِّم توصيفاً لإبداع

تولستوي في السنوات العشر الأولى: «من يحاول البحث في قصص تولستوي الأولى عن عقدة رومانسية، يكون قد خدع نفسه وخدع الاخرين. وثانياً من يتتبع فقط الأحداث دون التحليل النفسي يكون قد ضيع الأثمن في هذه الروايات، والتحليل النفسي هو جوهر النصوص. عندما نقرأ تولستوي علينا أنْ نهتم بالجزئيات، بالتفاصيل لمعرفة عمق الطبيعة الإنسانية.»(41)

قام بيساروف في أثناء تحليله لقصة «ثلاث ميتات» بدراسة تفاصيل التحليل النفسي. وذلك لأنَّه «تتركّز في التفاصيل خلاصة التحليل النفسي»(42)

ركّز تولستوي على الجزئيات والتفاصيل، ولكنَّه لم يغفل الجانب الاجتماعي في قصصه ولا سيما في قصة « لوزان». كان صوت المؤلف في قصص «لوزان « و«ألبيرت»، و«ثلاث ميتات» قوياً وواضحاً، وكأن المؤلف لا يكتب قصةً وإنَّما يكتب بحوثاً، ولقد أشار الناقد بورسوف إلى أنَّ قصتي «ألبيرت»، و«لوزان» أقرب إلى البحوث عن الفن منها إلى الفن القصصي. (43)

يصف الناقد بورسوف قصة «لوزان» بأنَّها «سخرية تفضح جوهر النظام الرأسمالي، وقصة «ألبيرت» هي تتابع موضوع قصة «لوزان»(44)

اقتنع تولستوي منذ لقائه الأول مع الغرب الرأسمالي أنَّ النظام الاجتماعي في الغرب قائم على اللاإنسانية وعلى سلطة كيس النقود. يتذمر الروائي من رؤية مجموعة من السياح الأغنياء، يستمعون لمطرب يغني في الشارع ولا يعطونه قطعة نقود، بعد انتهاء الأغنية. رأى في هذا حادثة «يجب على المؤرخين أن يسجلوها بأحرف من نار لا تمحى.»(45)

تتعلق هذه الأحداث كما يقول الروائي: «بفترةٍ معينةٍ من التطور التاريخي.» ويجب « أنْ تُسجل هذه الأحداث في مدونة التقدم والحضارة.»(46)

انتقد تولستوي في قصة «لوزان» نقداً لاذعاً المجتمع البورجوازي وتقدمه ومبادئه: «اسألوا كلَّ الناس الذين يقيمون في أفخر فنادق سويسرا: ما هي أفضل نعمة في العالم؟ سيجيب الجميع أو على الأقل تسعة وتسعون بالمئة منهم، بلهجةٍ تهكميةٍ ساخرةٍ، سيقولون لكم: أفضل نعمة في العالم هي النقود.»(47) رأى تولستوي في المال مصدر وسبب تشوه نظام الحياة البورجوازية.

ينتقل تولستوي من حادثة واحدة يومية عادية بسيطة، التي كان شاهداً على حضورها، عندما كان في أحد مصايف مدينة لوزان في سويسرا، إلى القسم الثاني من قصته، وهو العبرة أو الهدف من سرد القصة، ويطرح مسائل اجتماعية وفلسفية وأخلاقية ودينية، ويتوجه بخطابه إلى الخالق «الوحيد المنزه عن العيب،»(48)

لينين عن تولستوي

كانت المواعظ بالحقائق الأبدية التي يبشر بها الدين، منذ المرحلة الإبداعية الأولى عند

تولستوي تمتزج بالنقد الاجتماعي الحاد، ولذلك أشار فلاديمير لينين (1870-1924) إلى قصة «لوزان» (ومؤكداً على تاريخ كتابتها) لأنَّ هذا تاريخ التشكل الأول لفلسفة تولستوي في إبداعه. (49)

قصص تولستوي الأولى في مرآة النقد

في قصة «لوزان» حيث تمتزج المشاهد الفنية مع المشاهد الفلسفية والأخلاقية والدينية، حيث نجد جدلية الروح، وكما كتب الباحث بافل غروموف صادقاً:» ترتبط سلسلة من الأفكار كلُّ فكرةٍ تقود إلى فكرةٍ أخرى، هذه الأفكار ليست عن تولستوي نفسه ولا عن معاناته ومصيره ومشاعره ولكنها عن المجتمع وعن الناس وعن عصره وخصائص هذا العصر.» (50)

ويتعزز دور أهمية السرد في قصة «لوزان» مرتبطاً بصوت المؤلف، ويرى بافل غروموف بدءاً من قصص سيباستوبول: «يجب أنْ نفهم صوت المؤلف في قصة «لوزان» على أنَّه نموذج خاص للفن، وليس على أنَّه تسجيل خاص لمشاعر المؤلف.»(51)

يبرهن الناقد على حجته بالملاحظة التالية: «لهجة التنبؤ الصارمة للسارد الذي يدين بقسوة زمنه، لأنَّه سيوقع المجتمع في كوارث ومصائب وانفجارات، هذه اللهجة تشبه إلى حدٍّ بعيدٍ صوت الشاعر العاطفي تيوتشيف في قصائده الغنائية»(52)

يتحدّث الروائي في قصة «لوزان «عن الفنان والمجتمع بصدقٍ بعيداً عن التفكير الرومانسي، حيث يدور الحديث عن مفهوم الفن، وعدم عزله عن الحياة وعن الناس. (53)

يبيّن الروائي في قصة «ألبيرت» كما في قصة «لوزان» القوة الكبيرة للموسيقا، هنا تجتمع مجموعة من الأغنياء الذين يريدون الاستماع إلى الموسيقا، وسيتمتعون بموسيقا عازف الكمان العبقري، ولكن العبقري ألبيرت مريض ومصاب بانفصام الشخصية. وذروة عقدة القصة هنا ليست علاقة البطل بالوسط المحيط بقدر ما هي روحه المريضة.

بعد أنْ أشار الشاعر الكبيرنيكولاي نيكراسوف (1821-1878) والذي كان رئيساً لتحرير مجلة «المعاصر» إلى عمق التحليل النفسي عند تولستوي في قصة «ألبيرت» :»كيفما نظرت إلى بطل قصتك، أمَّا القارئ يرى أن ألبيرت بحاجةٍ إلى طبيبٍ نفسي, ولا علاقة للفن به» ونصح نيكولاي نيكراسوف أنْ «يعود تولستوي إلى الفن الذي يعالج الحياة الحقيقية وليس الحياة الشاذة»(54)

تضمَّنت رسالة نيكولاي نيكراسوف عن قصة «ألبيرت» تحذيراً جدياً، لم يأخذه بعين الاعتبار تولستوي في البداية. كتب الروائي قصة «السعادة الزوجية» (1859) التي تحدّثت عن أسرة صغيرةٍ وعالمها الضيق المنغلق على ذاته، بهدف حماية الذات من التهديد الخارجي، ومن عواصف العالم الكبير، ومع أنَّ القصة لاقت استحساناً من النقاد، فلقد عدها الناقد غريغوريف من أفضل مؤلفات تولستوي. (55) إلا أنَّ المؤلف عدها «عملاً تافهاً واعتبر نفسه وكأنَّه دفن نفسه بصفته إنساناً وكاتباً. (56)

رأى بعض النقّاد أنَّ إخفاق تولستوي في هذه المرحلة التي كتب فيها قصة «السعادة الزوجية» يعود لانشغاله بالتربية والمدرسة على حساب اهتماماته الأدبية. (57)

إذا ما نظرتم إلى رواية «السعادة الزوجية» بصفتها رواية تجريبية أو رواية مشاهد، آنذاك تتضح أهميتها الغير قليلة في تطوير واقعية تولستوي. قام تولستوي في هذه الرواية بخطوات جديدةٍ في تعميق التحليل النفسي الفني. سمع بوتكين من مؤلف قصة «السعادة الزوجية» بأنَّه تطلع «أنْ يصوّر في هذه القصة عملية تطور الحبِّ بعد عقد القران، إذ يبدأ بتصورات رومانسية، وينتهي بالاهتمام بالأطفال وحبهم.»(58) من أجل الوصول إلى هذا الهدف، كما يقول غوسيف كاتب سيرة تولستوي: «قرر تولستوي تجريب نمط جديد من الجنس الأدبي، وهو شكل ذكريات امرأة متزوجة عن حياتها الماضية والحاضرة.»(59)

• المصادر

-1 تولستوي،المؤلفات الكاملة،المجلد3 ,ص56
-2 نيكولاي نيكراسوف،المؤلفات الكاملة،المجلد10 ,ص241
-3 نيكولاي نيكراسوف،مجلة«المعاصر»عام1955 العدد9 ,ص185
-4 تولستوي،المؤلفات الكاملة،المجلد47 ,ص27
-5 المصدر السابق،ص25
-6 المصدر السابق، المجلد4 ,ص16
-7 المصدر السابق، المجلد4 ،ص14
-8 المصدر السابق،المجلد4 ،ص16
-9 غوسيف،ليف تولستوي،مواد للسيرة،من عام1828 -1855 ص543
-10 المصدر السابق.
-11 تولستوي،المؤلفات الكاملة،المجلد4 ,ص14
12 المصدر السابق، المجلد47 ,ص49
-13 المصدر السابق،المجلد4 ،ص293
14- المصدر السابق،المجلد4 ،ص36-37
15 المصدر السابق، المجلد4 ،ص293
16 المصدر السابق، المجلد4 ،ص65
17 المصدر السابق، المجلد4 ،ص69-70
18 المصدر السابق، المجلد4 ،ص119
19 المصدر السابق، المجلد46 ،ص115
20 المصدر السابق، المجلد46 ،ص151
21 المصدر السابق، المجلد47 ،ص58
22 المصدر السابق، المجلد4 ,ص313
23 المصدر السابق، المجلد4 ,ص135
-24 إيفان تورغينيف،المؤلفات الكاملة،الرسائل،المجلد الثالث،ص85
-25 نيكولاي تشيرنيشيفسكي،المؤلفات الكاملة،المجلد الرابع،ص681
-26 المصدر السابق،ص682
-27 المصدر السابق،ص685
-28 إيفان تورغينيف،مصدر سابق،ص85
-29 نيكولاي تشيرنيشيفسكي،مصدر سابق،ص682
30-نيكولاي دبرولوبوف،مختارات في تسعة مجلدات،المجلد الثاني،موسكو 1962, ص 271
-31 تولستوي،المجلد الرابع،ص132
-32 المصدر السابق، المجلد48 ,ص123
-33 المصدر السابق، المجلد48 ,ص27
-34 المصدر السابق، المجلد48 ,ص10
-35 نيكولاي تشيرنيشفسكي،المؤلفات الكاملة،المجلد3 ،ص422,430
-36 تولستوي، المؤلفات الكاملة، المجلد46 ،ص142
-37 تولستوي،المؤلفات الكاملة،المجلد60 ,ص265-266
-38 مجلة«الوردة الشمالية»1859 ,العدد3 ,ص54
-39 بيساروف،مختارات في أربعة مجلدات،المجلد1 ،موسكو1955 ،ص35
-40 المصدر السابق.
-41 المصدر نفسه،ص36
-42 المصدر السابق،ص43
-43 بورسوف،ليف تولستوي،البحوث الفكرية والنهج الإبداعي1847-1862 ، موسكو1962 ،ص270
-44 المصدر السابق،ص272
-45 تولستوي،المؤلفات الكاملة،المجلد5 ص23
-46 المصدر السابق.
-47 المصدر السابق،ص21
-48 المصدر السابق،ص25-26
-49 لينين،المؤلفات الكاملة،المجلد العشرون،ص100
-50 بافل غروموف،أسلوب ليف تولستوي،1971 ,ص327
-51 المصدر السابق،ص328
-52 المصدر السابق،ص329
-53 المصدر السابق،ص322
-54 نيكولاي نيكراسوف،المؤلفات الكاملة،المجلد10 ص372
-55 غريغوريف،مجلة«الوقت»1862 ،العدد1 ,ص6
-56 تولستوي،المؤلفات الكاملة،المجلد60 ص229
-57 بورسوف، مصدر سابق، ص289-290
-58 بوتكين،رسائل إيفان تورغينيف،موسكو1930 ,ص152
-59 غوسيف،مواد لسيرة حياة تولستوي،موسكو1957 ص33293

نوافذ

على الأدب والثقافة في العالم

ترجمة واختيار وإعداد: **منــير الرفـــاعي**

مترجم وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

جائزة نوبل للآداب 2020

الأميركية لويز غلوك

Louise Glück

من أهم الروايات العالمية

التي أجمع عليها النقاد



جائزة نوبل للآداب 2020

الأميركية لويز غلوك

Louise Glück

شاعرة الأسطورة.. والسيرة، المُنْشَدَّة إلى المحذوف، والقول الصامت

بفوزها بجائزة نوبل للآدب لعام 2020، أصبحت الشاعرة الأميركية لويز غلوك أول امرأة أميركية تفوز بالجائزة العالمية منذ أكثر من ربع قرن، ورابع امرأة تفوز بها في العقد الأخير والسادسة عشرة فقط منذ بدء توزيع هذه الجائزة العريقة في 1901م، وكانت البولندية أولغا توكارتشوك آخر الفائزات بها في 2018، كما أنها أول شاعرة تفوز بالجائزة منذ فوز الشاعرة البولندية فاتيسوافا شيمبورسكا عام 1996م.

وقالت الأكاديمية السويدية الملكية للعلوم التي تمنح جائزة نوبل: «إن غلوك تميزت بـصوتها الشاعري المميز الذي يضفي بجماله المجرد طابعاً عالمياً على الوجود الفردي». وأضافت: «في قصائدها، تستمع النفس لما تبقَّى من أحلامها وأوهامها، ولا يمكن أن يكون هناك من هو أشد منها في مواجهة أوهام الذات».

ونوَّهت الأكاديمية بسعي غلوك نحو الوضوح والعالمية واستيحاء الأساطير الكلاسيكية، التي تسود في معظم أعمالها. كما أبرزت الأكاديمية دور غلوك في موضوعات «الطفولة والحياة الأسرية، العلاقة الوثيقة مع الوالدين والأشقاء»، التي تركز عليها في أعمالها. وأكدت الأكاديمية أن غلوك «تكتب شعراً روائياً حالماً يستحضر ذكريات وأسفاراً وتفتح آفاقاً جديدة. فيه يتحرر العالم ويحلق قبل أن يحضر مجدداً بسحر ساحر».

وأشاد رئيس لجنة جائزة نوبل، أندرس أولسون، بصوت غلوك الشعري ووصفه بـ»الصريح والمتصلب» والمليء بالفكاهة والذكاء اللاذع. وقالت اللجنة إن ديوانيها « The Triumph of Achilles» (1985) و»Ararat» (1990) يتناولان «بطريقة تكاد تكون صلفة صوراً صريحة حول علاقات عائلية مؤلمة «مشيرة إلى استخدامها «نبرة طبيعية لافتة من دون أي أثر لزخارف شاعرية».

في السياق، قال الأمين العام الدائم للأكاديمية ماتس مالم إنه اتصل بغلوك قبيل الإعلان. وأوضح للصحافيين «كان وقع الإعلان مفاجئا عليها لكن مرحب به على ما أظن».

• إلغاء المراسم الملكية بسبب الجائحة

وبررت الأكاديمية خيارها بأنها تمنح الجائزة على أساس الجدارة من دون أي اعتبارات سياسية. وتترافق الجائزة مع مكافأة مالية قدرها 10 ملايين كرونة سويدية (حوالي 1,1 مليون يورو).

وكان يفترض أن تتسلم غلوك جائزتها من ملك السويد كارل غوستاف في مراسم رسمية في ستوكهولم في العاشر من كانون الأول في ذكرى وفاة العالم السويدي ألفرد نوبل الذي طلب في وصيته استحداث هذه الجوائز.

لكن المراسم الحضورية ألغيت هذه السنة بسبب جائحة فيروس كورونا واستعيض عنها بمراسم متلفزة تظهر الفائزين يتسلمون المكافآت في بلدانهم.

صاحبة جائزة «بوليتزر» في 1993

وسبق ل(غلوك) أن فازت في 1993 بجائزة «بوليتزر» عن مجموعتها الشعرية « Wild Iris» وجائزة «National Book Award» في 2014 عن آخر عمل لها « Faithful and Virtuous

كما نالت ميدالية العلوم الإنسانية الوطنية الأميركية، وجائزة الكتاب الوطني، وجائزة دائرة نقاد الكتاب الوطنية، وجائزة بولينغن، وغيرها. ومن عام 2003 إلى عام 2004، لقبت بشاعرة الولايات المتحدة.

• شيء من السيرة

وُلدت غلوك في مدينة نيويورك عام 1943م ونشأت فيها، وبدأت تعاني من فقدان الشهية العصبي خلال وجودها في المدرسة الثانوية، وتغلبت لاحقاً على المرض. تلقت دروساً في كلية سارة لورانس وجامعة كولومبيا؛ لكن لم تحصل على درجة علمية. بالإضافة إلى مسيرتها المهنية كمؤلفة، عملت في الأوساط الأكاديمية معلمة للشعر في عدة مؤسسات. وتعمل أيضاً أستاذة لمادة اللغة الإنكليزية في «جامعة ييل» بمدينة كامبردج بولاية ماساشوستس.

وكان الظهور الأول لها ككاتبة عام 1968 بمجموعتها الشعرية «Firstborn» (البِكر)، كما نشرت 12 مجموعة شعرية، بالإضافة إلى مجلدات من المقالات حول الشعر.

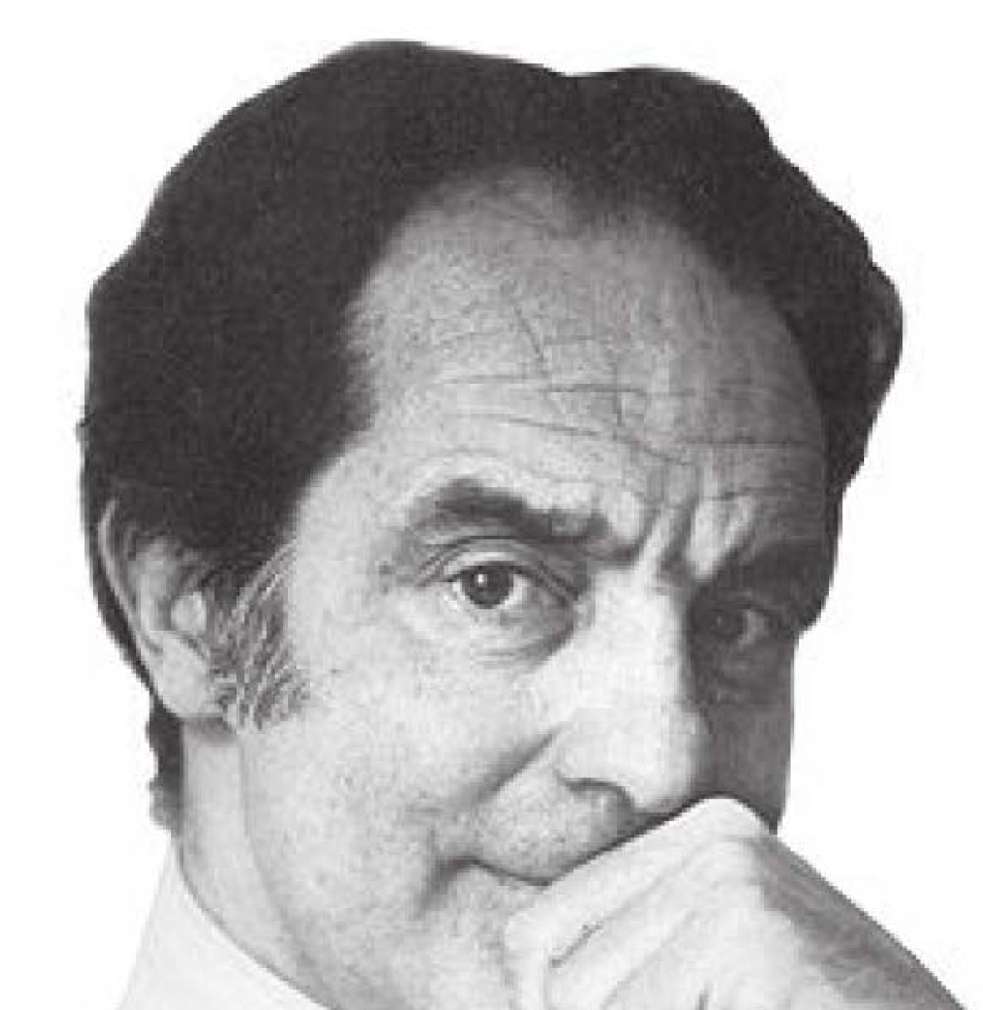
• عن موضوعاتها وأسلوبها

اشتهرت غلوك بالقصائد الغنائية ذات الدقة اللغوية والنبرة الصارمة، ونادراً ما تستخدم غلوك القافية في قصائدها، وبدلاً من ذلك تعتمد على التكرار، والالتزام، وتقنيات أخرى لبناء الإيقاع، وغالباً ما تكون أشعارها مستوحاة من الأحداث الشخصية في حياتها.

في حين أن أعمالها الأدبية متنوعة من حيث الموضوع، إلا أن نقاداً يرون أنها ركزت في أعمالها على إلقاء الضوء على جوانب الصدمة والرغبة والطبيعة، واشتهر شعرها بتعبيراته الصريحة عن الحزن والعزلة. وركز النقاد أيضاً على بنائها للشخصيات الشعرية والعلاقة في قصائدها بين السيرة الذاتية والأسطورة الكلاسيكية. وغالباً ما توصف بأنها «شاعرة سيرتها الذاتية»، وتشتهر أعمالها بكثافتها العاطفية وباعتمادها المتكرر على الأسطورة أو التاريخ أو الطبيعة للتأمل في التجارب الشخصية والحياة الحديثة.

لقد كتبت طوال حياتها المهنية عن الموت، والخسارة، والرفض، وفشل العلاقات، ومحاولات الشفاء، ويرى نقاد أن أشعارها تتبنى وجهات نظر متناقضة تعكس علاقتها المتناقضة مع السلطة والأخلاق واللغة. وتشكل الطفولة والحياة العائلية والعلاقات الوثيقة بين الأهل والأشقاء والشقيقات موضوعا مركزيا في عملها. وغلوك هي أيضاً «شاعرة التغير الجذري والولادات الجديدة» وغالباً ما يتسم عملها «بحس الفكاهة والظرافة اللاذعة».

ويقول الناقد الأدبي دانيال موريس إن «كتابات غلوك غالبا ما تتهرب من تحديد الهوية العرقية أو التصنيف الديني أو الانتماء الجنسي. في الواقع، غالباً ما ينفي شعرها التقييمات النقدية، التي تؤكد سياسات الهوية كمعايير للتقييم الأدبي»، فلا يمكن وصفها فقط بأنها شاعرة يهودية أميركية أو نسوية أو شاعرة طبيعة.



«الكتاب الكلاسيكي هو كتاب لا ينتهي أبداً من البوح عما بداخله»

(إيتاليو كالفينو)

من أهم الروايات العالمية التي أجمع عليها النقاد

في مقال لها عن كيفية قراءة الأعمال الكلاسيكية والاستمتاع بها تقول إيمي إكس وانغ: «الأعمال الأدبية الكلاسيكية؛ تحفة الأعمال الأدبية، التي لطالما سمعت وتسمع أنها أعمال راقية وساحرة وعظيمة، لكنك في الواقع لم تأخذ أياً منها لتحاول قراءته، أو حتى جربت في عصرنا الرقمي أن تقرأها على جهازك اللوحي. ومع ذلك ما زلت تشعر برغبة داخلك في أن تقرأ رواية كلاسيكية على الأقل في إحدى مراحل حياتك»، ربما قد حان الوقت.

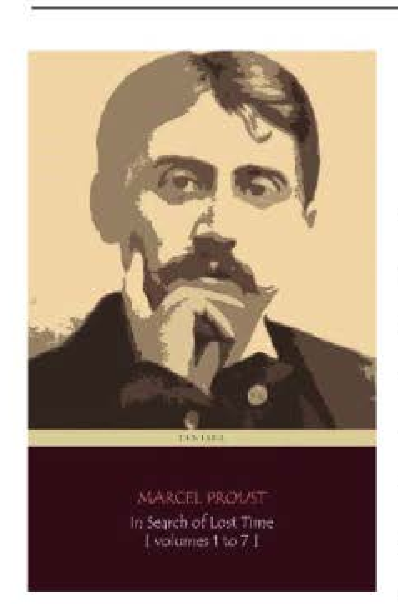
هناك الكثير من القوائم التي ستجد بها الكتب الأكثر تأثيراً في التاريخ والتي من أشهرها قائمة لوموند، وقائمة التليغراف، وقائمة مجلة التايم، تحتوي هذه القوائم على أنواع مختلفة من الكتب: أدبية وفكرية وعلمية.

هنا سنعرض قائمة بأهم الأعمال الأدبية الكلاسيكية التي أجمع عليها الأدباء والنقاد عبر التاريخ.

والحقيقة أن معظم القوائم التي ترشح أعظم الأعمال الأدبية كانت تضم 100 رواية عظيمة. تختلف مكانة كل رواية في القوائم المختلفة لكن هناك مجموعة من الروايات لا تخلو منها أي قائمة، بالإضافة إلى الروايات العشر السابقة لا يمكن لقائمة أن تخلو من روايات مثل: «1984» لجورج أورويل، و«لوليتا» لفلاديمير نابوكوف، و«الغريب» لألبير كامو، و«مدام بوفاري» لفلوبير، و«موبي ديك» لهيرمان ملفيل، و«الحارس في حقل الشوفان» لسالينغر، و«مغامرات هلكبري فين» لمارك توين، و«مغامرات أليس في بلاد العجائب» للويس كارول، و«غاتسبي العظيم» لفيتزجيرالد، و«جين أير» لتشارلوت برونتي، و«مرتفعات وذرنغ» لإيميلي برونتي، و«آمال عظيمة» لتشارلز ديكنز، و«لمن تقرع الأجراس» لهيمنجواي. ربما سينضم في السنوات المقبلة لهذه الكتب الكلاسيكية أعمال أدباء عصريين مثل جوزيه ساراماغو وميلان كونديرا وغيرهم من الأدباء الاستثنائيين.

والأعمال التي ستُذكر في هذه القائمة هي أهم الأعمال الأدبية الروائية، ومعظمها هي الأكثر تكراراً في قوائم أفضل الأعمال الأدبية التي شارك فيها أدباء ونقاد من كل مكان في العالم. كما أخذنا في الاعتبار أثناء الاختيار أن تكون الروايات المذكورة لأدباء تعد جُلّ أعمالهم الأدبية أعمالاً استثنائية أو ذُكر لهم أكثر من عمل واحد في القوائم المفضلة لدى الأدباء والنقاد، وترتيب القائمة ليس ترتيبا للأفضلية.

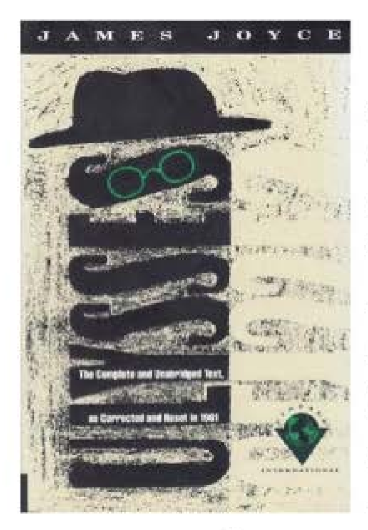
- **البحث عن الزمن المفقود ـ**
- **مارسيل بروست**



رواية مارسيل بروست «البحث عن الزمن المفقود» هي الرواية الأطول في العالم، تصل عدد كلماتها إلى 1.2 مليون كلمة. نُشرت الرواية خلال أربعة عشر عاماً في سبعة مجلدات، واعتُبرت واحدة من الروايات العظيمة على الفور. بأسلوب شديد الحساسية كتب بروست حكاية رجل يبحث عن معنى وسبب حياته في تأمل مستمر لكل الأشياء التي مر عليها، يعتقد النقاد أن هذا الرجل هو نسخة مقنعة من بروست نفسه.

- **عوليس ـ**

جيمس جويس 2291



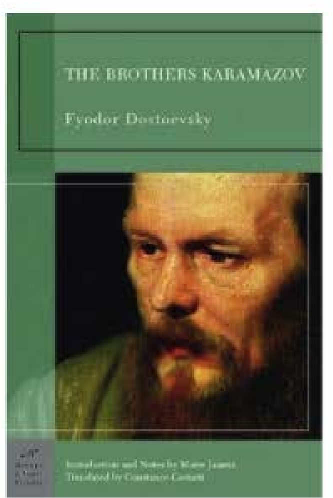
يرى الكثيرون أن رواية الكاتب الأيرلندي جيمس جويس عوليس أو يوليسيس تحدياً حقيقياً للقارئ وواحدة من أصعب الأعمال الأدبية للقراءة. فهذه الرواية لها لغتها الخاصة جداً، التي كُتبت بطريقة معقدة وفذة، حتى إن فصولها تُقرأ بترتيب خاص. أفضل ترجمة للرواية باللغة العربية هي ترجمة طه محمود طه الباحث الأكاديمي المتخصص في كل ما يخص جيمس جويس وعوليس. عن ماذا تتحدث هذه الرواية؟ لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال ببساطة، لكنّ واحداً من الأشياء التي تجعل هذه الرواية مثيرة للاهتمام أن كل فصل مكتوب بطريقة مختلفة، هناك فصل مكتوب على هيئة مسرحية، وفصل في صورة رواية رومانسية تافهة، وهكذا.



- **دون كيشوت ـ**

ميغيل دي ثيربانتس 5161

يعد بعض النقاد رواية دون كيشوت أو دون كيخوتي للأديب الأسباني ميغيل دي ثيربانتس أول عمل روائي في العصر الحديث. تحكي الرواية حكاية رجل أراد أن يكون فارساً مثل الفرسان الذين قرأ عنهم في الكتب، فارتدى درعاً وأطلق على نفسه دون كيشوت، وعندما لم يجد الأشرار والتنانين الذين يجب محاربتهم تخيل أن طواحين الهواء وحوشا عملاقة. يُضرب المَثل بهذه الرواية كثيراً عندما يحارب أحدٌ الأشخاصَ في الاتجاه الخاطئ أو أعداء وهميين فتكون حربه بلا معنى ولا جدوى كأنه يحارب طواحين الهواء.

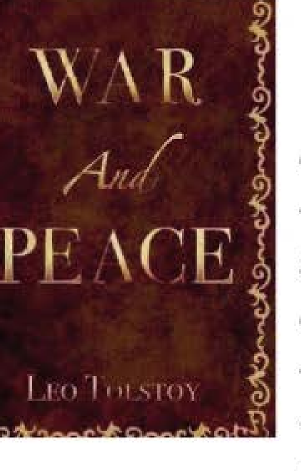


الإخوة كارامازوف –

فيودور دوستويفسكي 0881

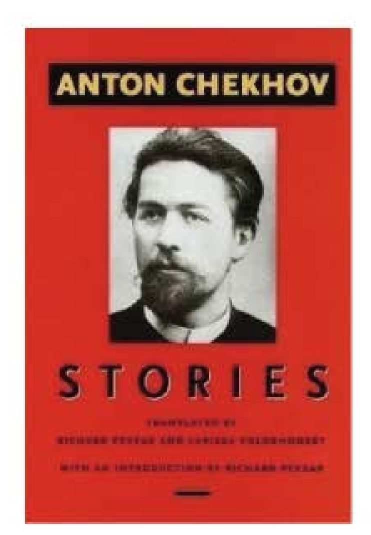
تقريباً معظم أعمال الأديب الروسي فيودور دوستويفسكي صُنِّفت ضمن قوائم أفضل وأهم الأعمال الأدبية وأكثرها حساسية وعبقرية، خصوصاً رائعتيه «الإخوة كارامازوف» و»الجريمة والعقاب». تُرجمت أعماله إلى كل اللغات واقتُبست كثيراً في السينما والدراما، وكان لها تأثير كبير على فرويد الذي كان يقول إن كل فكرة خطرت له في علم النفس قد سبقه لها دوستويفسكي.

الحرب والسلام – ليو تولستوي 7681



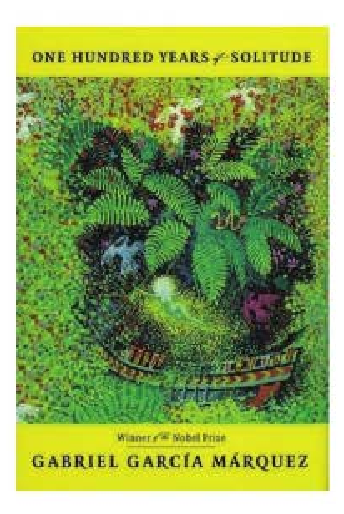
رواية ضخمة للكاتب الروسي العظيم ليو تولستوي لدرجة أنك قد لا تستطيع أن تقرأها ممسكاً بها وأنت جالس على السرير. هذه الرواية الطويلة للغاية يمكن عدّها مسائلة وفحص مثير للتاريخ. يجسد تولستوي في «الحرب والسلام» مجموعة من الشخصيات الأكثر واقعية التي يمكن أن تقرأها في حياتك. كذلك فإن روايته «أنا كارنينا» تصدّرت أيضاً الكثير من قوائم أفضل الأعمال الأدبية وينصح بها النقاد كبداية ممتعة وممتازة لقراءة الأعمال الكلاسيكية للمبتدئين. وعدّها وليام فوكنر الرواية الأعظم الوحيدة في التاريخ على الإطلاق.

الأعمال المختارة – نطون تشيخوف



يُعدّ الكاتب والطبيب الروسي أنطون تشيخوف واحداً من أفضل كُتّاب القصة القصيرة وأهم روادها في التاريخ، وهو أيضاً كاتب مسرحي كبير. مارس الأدب والطب طوال حياته، وكان يقول إن الطب زوجتي والأدب عشيقتي. الأعمال المختارة لتشيخوف هو مجلد لمجموعة من القصص التي وُضعت على قوائم الأكثر مبيعاً في العالم.

مئة عام من العزلة –
غابريل غارسيا ماركيز 7691



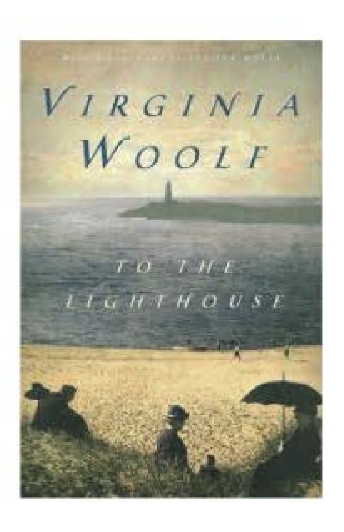
قال عنها وليام كندي في مراجعات الكتب التي تنشر في صحيفة نيويورك تايمز: «أول عمل أدبي رفيع منذ سِفْر التكوين والذي يجب أن يقرأه الجنس البشري بأكمله». وقال عنها الشاعر بابلو نيرودا إنها أفضل تجلٍّ للغة الإسبانية منذ أن كتب ثيربانتش دون كيشوت. تقع أحداث الرواية على مدار ستة أجيال في قرية خيالية تُدعى ماكندو، الرواية مليئة بالأحداث الغريبة والسحرية.

المحاكمة –
فرانز كافكا 5291

كافكا هو أحد أعظم الكتاب التشيك. الكثير من أعماله ذُكرت في قوائم أفضل الأعمال الأدبية خصوصاً «المحاكمة» التي كتبها في ليلة واحدة فقط. من المعروف أن عوالم كافكا ليست سارّة أبداً، بل تشبه في الكثير من الأحيان كوابيس لا يمكن الفرار منها. ربما ساهم تأثر كافكا بقسوة أبيه واستبداده والرعب النفسي الذي سببه له وعدم قدرة أمه الضعيفة من حماية ابنها منه في خلق عوالمه الكابوسية.

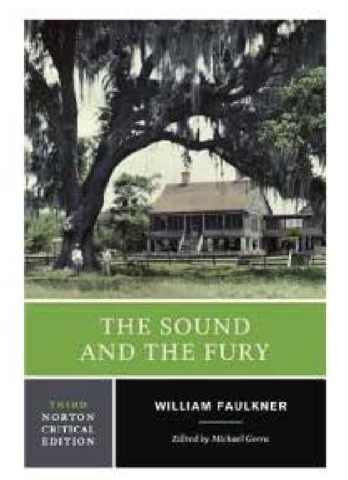


الصخب والعنف – وليام فوكنر 9291

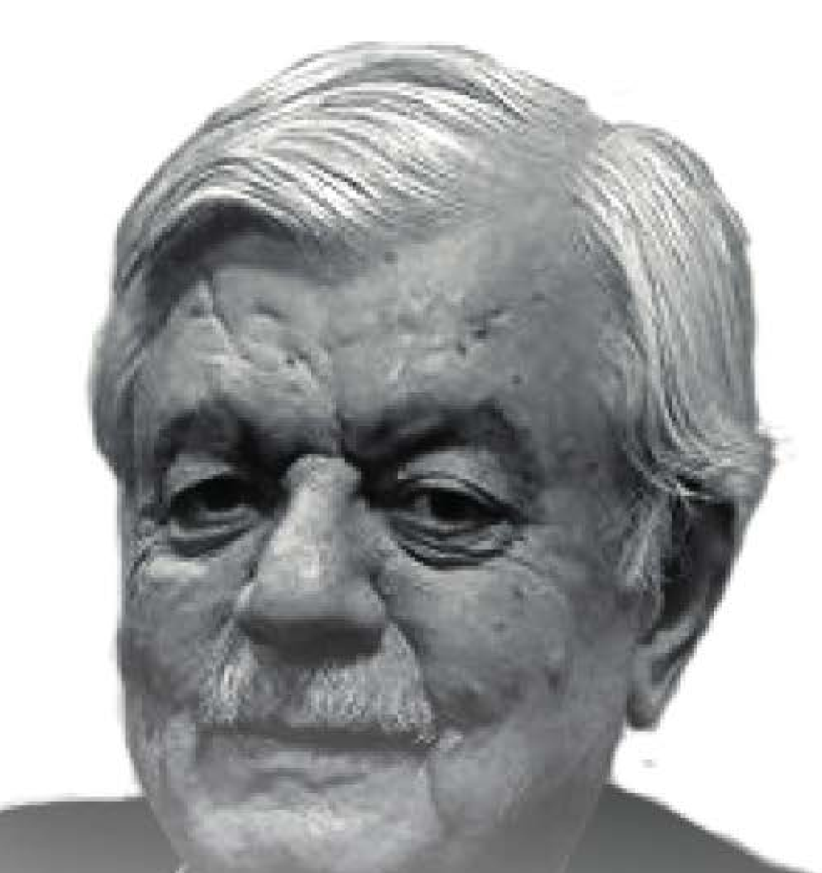


تتميز هذه الرواية للأديب الأميركي ويليام فوكنر بأنها عمل أدبي ليس من السهل هضمه وله مستويات مختلفة للوعي وشخصياته مركبة ومعقدة. يرى النقاد أن العنف المكثف في هذه الرواية كان هدفه نبذ العنف. زمن هذه الرواية ليس زمناً تقليدياً مما جعل سارتر يقول: «ما الذي جعل فوكنر يجزّئ الزمن في روايته ويمزج هذه الأجزاء بلا ترتيب، ولماذا كانت أول نافذة تفتح على العالم الروائي فيها مروية على لسان شخص معتوه؟».

إلى المنارة – فيرجينيا وولف 7291



تُعبّر فيرجينيا وولف بالكلمات عن الإثارة والألم والجمال والرعب فيما أسمته العصر الحديث. استلهمت وولف كثيراً من بروست وجيمس جويس وكانت تبحث بشكل مستمر عن طرق جديدة في التعبير تناسب تعقيدات الوعي الحديث، وكانت من أوائل كُتّاب تيار الوعي. تعتمد معظم رواياتها على التأمل الفلسفي الخالي من الأحداث والحوارات. وتُعدّ روايتها «إلى المنارة» النسخة الخيالية لنشأة عائلة وولف.



في كشمير الجميلة

د. طالب عمران

روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب
من أهم روّاد الأدب العلمي في سورية والوطن العربي

بعد رحلة استغرقت نحو الساعة على متن إحدى طائرات الخطوط الجوية الهندية من دلهي حتى (سرى نغر) عاصمة مقاطعة كشمير الهندية، وصلنا المدينة الكبيرة التي تقبع في أحضان جبال همالايا. وقد بدت السفوح مغطاة بالثلج. ورغم أنه شهر تشرين أول (أكتوبر) فان الثلوج بدأت في بعض المناطق المرتفعة وأغلقت الطرق بين جامو وسى نغر. وأصبح السير صعباً، وخطراً. بين منحدرات شاهقة وأودية وجبال صغيرة تتعرض أحياناً لانهيارات بسبب تركيبها الكلسي، تودي بحياة الكثير من الناس من جراء حوادث الانهيار تلك.

كان مطار سري نغار ضخماً، ببناء حديث مرتب، أدخلت حكومة كشمير عليه بعض التحسينات، ووسعته، بسبب كثرة الطائرات التي تحط فيه والتي تصل رحلاتها أحياناً في الصيف إلى عشرة رحلات يومية بينما تقل في أوقات الشتاء الكشميري البارد إلى نحو رحلتين في اليوم فقط.

وبسبب كون كشمير منطقة باردة فإن أهاليها بيض البشرة، يشبهون بسحناتهم الأفغانيين والإيرانيين، وغالبيتهم الساحقة من المسلمين، ويتكلمون لغتهم الخاصة، ويقارب تعداد الكشميريين نحو خمسة ملايين، وهي أقل الولايات الهندية الـ (26) سكاناً، وأكثرها شهرة، بسبب طبيعتها الجميلة، وجوّها الخاص، ويتدفق السياح عليها وخاصة فيما بين شهري أيار، وتشرين أول، حيث يكون الطقس جميلاً، والطبيعة ساحرة وبها مناطق سياحية مشهورة مثل (بالغام) و((غولمار)) و (حدائق المغول). وفي تلك المدة يزداد عدد سكان كشمير نظراً لتدفق السياح والهنود أنفسهم من مناطق أخرى، حتى يصل الضعف تقريباً. وهذا الوقت هو مصدر الدخل لدى غالبية الناس هناك، حيث يستغلونه استغلالاً بحيث تصل أجرة الغرفة في فندق درجة ثانية إلى الألف روبية لليلة واحدة والغرفة في عوامة إلى /5000/ روبية لليلة الواحدة وأحياناً تزيد عن العشرة آلاف وترتفع أسعار منتوجاتهم (الحرير الكشميري، والزخارف الخشبية، والسجاد، والأحجار الكريمة، والصناعات اليدوية النسيجية) إلى أضعاف.

يبعد المطار عن المدينة نحو /20/ كيلومتراً، وكانت الطائرة تقل بعض السياح ورجال الأعمال، الذين يروحون ويجيئون بين سرى نغر ومراكزهم التجارية. والأرباح تكون أحياناً خيالية، خاصة من دول النفط العربية وبعض الدول الأوروبية، حيث يأتي الناس من هذه الدول ويعقدون صفقات، يشترون السجاد والأثاث الخشبي والأقمشة الكشميرية بمبالغ تصل ملايين الروبيان.

في الباص البولمان المنطلق من المطار إلى المركز السياحي في وسط سري نغار التقيت بمضيفة طيران هولندية في رحلتها الأولى إلى كشمير، وكانت قد وصلت دلهي من (كاتماندو) عاصمة نيبال، حيث كانت تقضي وقتها في التزلج على الثلج، تحدثت عن رحلاتها إلى أمريكا اللاتينية ، فنزويلا، البرازيل، الأرجنتين، تشيلي. قالت بأن الهند لها طابع خاص مميز بسحرها الشرقي. كانت في نحو الخامسة والثلاثين تعيش موزعة وقتها بين العمل والرحلات، بعد أن خاضت تجارب حب فاشلة ايأستها من فكرة

تكوين أسرة.

استغرق الباص نحو الساعة حتى وصل المركز السياحي وقد بدت ملامح المدينة وأحيائها الفقيرة وفنادقها وعواماتها ومراكزها التجارية، شديدة الخصوصية متميزة عن أية مدينة هندية أخرى.

ببراعة فائقة تمكن أحد العاملين في المركز السياحي من جذبنا إلى عواماته، كان شاباً يتقن الانكليزية، بدأ يحكي لي ونحن في الطريق للعوامة عن العرب القادمين من بلدان النفط، مشاكلهم علاقاتهم الفاضحة، حياة البذخ التي يعيشونها، ملاحقتهم للكشميريات ودفعهم لمهور كبيرة لهن للزواج، أو مطاردة الغواني اللواتي يحلو لهن التنقل في الصيف بين فنادق كشمير لاصطياد الزبائن. كان الشاب يظن أنني من بلد أوروبي ، ولم أجادله فيما يقوله، لأن فضائح العرب تزكم روائحها الأنوف وفي مدينة بومباي على الأخص، حيث يلاحقك القوادون يتحدثون بكلمات عربية فاحشة، بقصد لفت الأنظار إلى ما يعرضون من الرقيق الأبيض.

تصاب بغصة تذبحك وأنت تكتم أحاسيسك والشاب يستطرد في حديثه بحوادث وقصص عن العرب تحبس الدم في عروقك. تتمدد ترتاح في غرفة العوامة التي استأجرتها بعد لأي بمبلغ (2000) روبية، وهو مبلغ قليل نسبياً لأن زوار الشتاء قليلون لكشمير. ومعظمهم يقصدها للتزلج على الجليد والتمتع بمناظرها الخلابة. أو لعقد صفقات تجارية.

ومنذ استقلال الهند عام 1947 وكشمير تحاول الاستقلال عن الحكومة المركزية، حيث يعتبر أهلها أنفسهم يختلفون عن الهنود بكل شيء (اللغة- الدين – السحنة) وحين تتكلم لكشميري كمواطن هندي فإنه ينفجر بوجهك غاضباً ويقول: ((أنا كشميري ولن أكون هندياً في يوم من الأيام)). ومنذ الاستقلال وكشمير تحت حكم الشيخ عبد الله، الذي كان رفيقاً لنهرو في الكفاح من أجل الاستقلال. وظل الشيخ عبد الله رئيساً لوزراء مقاطعة كشمير حتى العام 1982 حيث مرض مرضاً شديداً أودى بحياته فيما بعد، وخلال فترة مرضه، قدمت رئيسة وزراء الحكومة المركزية السيدة انديرا غاندي لزيارته عدة مرات وحين توفي حزنت كشمير بكاملها عليه، وأقيم له مأتم كبير حضره كبار رجال السياسة في الهند. ولم يكن ابنه الدكتور فاروق عبد الله محبوباً مثله رغم أن يحمل دكتوراه في العلوم السياسية وهو رئيس حزب المؤتمر الوطني الكشميري،

وحين رشح نفسه في الانتخابات لرئاسة الوزارة بعد وفاة والده، أعلن الحرب على حزب المؤتمر الهندي الحاكم في الحكومة المركزية(وهو الحزب التي تترأسه السيدة غاندي) وفاز على مرشحه في الانتخابات. ويقول الكشميريون أنهم لم ينتخبوا الدكتور فاروق حباً به، وإنما نكاية بمرشح حزب المؤتمر الهندي، لكونه غير مسلم.

رسم محمد علي جناح خارطة الباكستان التي كان يحلم بها، لتشمل كشمير والبنجاب وآسام إضافة لبنغلاديش (التي كانت تسمى باكستان الشرقية) ولكن الكشميريين يرفضون هذا إذ يعتبرون أنفسهم دولة قائمة بذاتها. ولو ملكوا حريتهم لاستقلوا تماماً عن الهند.

ما ان غربت الشمس حتى بدأ الصقيع يتسلل إلى الأجسام، وأحضر (ديوار) خادم العوامة شاياً كشميرياً مخلوطاً بأوراق الزهر، وبدون حليب - وليس كالشاي الذي تشربه المناطق الهندية الأخرى - أشعل (ديوار) مدفأة الحطب، وسمعت نقرات على النافذة، وحين فتحتها صافحني وجه عجوز يعتمر اللباس الكشميري، يدفع زورقه بعصا، وهو يشير إلى بضاعته المكدسة في القارب، حرير كشميري، وزخارف معدنية، وأخشاب ومنقوش وملبوسات صوفية يدوية؟؟ ولم ينتظر إذناً مني إذ دخل من باب العوامة وبدأ يعرض بعض النماذج التي أحضرها من الزورق. دقائق أخرى وحضر بائع آخر بنماذج أخرى بعد أن وقف زورقه قرب العوامة أيضاً.

في عوامة مجاورة كانت النسوة تطبخ الطعام على مواقد الحطب، وقد انطلق صبي يصرخ باكياً متألماً، وحين استفسرت من ديوار عما حدث قال لي: ((وقع الصبي قرب النار فامتد اللهب إلى ثيابه)). وحين أحضر الشاب سجل رواد الفندق، اندهش حين أبصر جواز سفري العربي، فبدأ يتحدث عن العرب وكرمهم، وعن الاسلام والقرآن الكريم، وأن ابنة عمه متزوجه من سعودي. وقد كلفها عرسها ثلاثون مليون روبية هندية.

منذ الصباح انطلقت لجامعة سري ناغار الرئيسية، وهي تضم طلبة في مختلف الفروع، وهناك بعض الطلبة الأجانب وهي تغلق في الفترة بين أوائل كانون الثاني حتى أواخر شباط بسبب تراكم الثلوج وصعوبة الحركة بينما عطلتها الصيفية لا تتجاوز أسبوعين.

وفي المدينة العديد من الكليات المستقلة بإدارتها وقوانينها وفيها العديد من

الطلبة العرب والإيرانيين والأفغانيين، ونشاطاتهم السياسية تنعكس على منشوراتهم وملصقاتهم المنتشرة في كل مكان من الجامعة والكليات.

تشهد الجامعات والكليات المستقلة أحياناً مشاجرات دامية بين المسلمين والهندوس، بين الكشميريين والهنود الهندوس، القادمين من مناطق أخرى للدراسة هناك عن طريق الحكومة المركزية. تتدخل الشرطة أحياناً وتقمعها بقسوة. وكشمير في مدنها العديدة ولاية آمنة تخضع لقانون صارم يعاقب المختلس والسارق وقاطع الطريق، بالسجن والضرب والجلد.

اتجهت صوب منزل الدكتور فاروق عبد الله لأحاول مقابلته وقد سبق أن التقينا في الاجتماع الشعبي لنصرة العرب الذي عقد بمساعدة بعض الأصدقاء الهنود، وقد تحدث في ذلك الوقت بقوة طالباً من الحكومة الهندية الوقوف إلى جانب العرب في صراعهم ضد (اسرائيل).

كان الطريق إلى منزله الكائن على أحد السفوح القليلة الانحدار مضاء بأنوار خافتة، بسبب الاقتصاد في الكهرباء لأن المياه القادمة من المنحدرات تكون قليلة بسبب تجمد الثلوج بينما في الصيف تكون كمياتها غزيرة تكفي لتدوير عنفات المولدات الكهربائيّة بقوة وطاقة كبيرة.

لدى وصولي إلى الباب الخارجي لسور حديقة المنزل كان هناك تجمعاً لنسوة كشميريات، أتين يطالبن بالرز بسبب ندرته في الأسواق وبسبب فقرهن وعدم قدرتهن على شراء الرز من السوق السوداء بأسعار مرتفعة، أدخلني أحدهم إلى الداخل، كان هناك مركز للحراسة ملأته الشرطة الكشميرية، وآخر به مساعدي الدكتور فاروق وحراسه الشخصيين وفي البناء الأول للبيت الذي تكون من عدة غرف، مكتب رئيس وزراء المقاطعة الخاص غير الرسمي، كان هناك العديد من أعضاء حزب المؤتمر الوطني، يروحون ويجيئون يتبادلون الأحاديث بلغتهم الكشميرية، وفي البناء الخلفي المرتفع، تعيش أسرة الدكتور فاروق.

أخبرني السكرتير أن الشيخ فاروق مشغول جداً هذه الأيام ومن الصعب مقابلته، ولكنه حين رأى إصراري وتأكد من أنني أجنبي فعلاً ولست بكشميري، دعاني لانتظار قدوم الشيخ فاروق، دون أن يدعوني للدخول إلى المكتب، والبرد شديد في الخارج، ولم أكترث لذلك، إن هذه عادة عند الكشميريين الذين لا يحترمون أحداً، وينظرون للزائر

فقط من خلال علاقاتهم المادية معه ومدى استفادتهم منه. وقد حملت هذه الفكرة عنهم بعد ما تأكدت بنفسي من صحتها، فهم ماكرون في تجارتهم، وفي معاملتهم للغريب، ليسوا مضيافين إطلاقاً، وحين تسنح لهم الفرصة في اقتناص الأجنبي، فإنهم يستغلونها على أتم وجه. ويحاولون في عملياتهم عدم ترك أثر قد يستخدمه الزائر في الشكوى للشرطة.

وقد حدث أن صعدت بباص عادي ينقل الناس من خارج (سرى نغر) إلى المدينة (نقل داخلي) وكان هناك مشاجرة بين الركاب والجابي، باللغة الكشميرية لم أفهم أسبابها أولاً، وحين استوضحت من الجابي الذي جلس على مقعد خال قربي عن السبب بلغة الاردو التي يتقنونها، قال لي: ((أغلبهم لم يدفع الأجرة يعتبرون أنفسهم مسلمون وهم يرفضون دفع أجرة ركوبهم، هذه سرقة)). وعاد الجابي بعد فترة يحاول باستجداء أن يلح على بعضهم ليدفعوا ولكنهم قابلوه بالضحك والسخرية.

مضت نصف ساعة وأنا أتبادل الحديث مع بعض أعضاء الحزب خارج المكتب، حين حضرت سيارة رئيس الوزراء الأنيقة حيث هرع الجميع لاستقباله ودخل وسط حشد من أتباعه لتمر دقائق أخرى قبل أن يسمح لي السكرتير بالدخول لدقائق فقط لأن الشيخ فاروق مشغول، وغداً في الصباح سيرحل في رحلة بواسطة طائرة هيلوكوبتر خاصة في زيارات ميدانية اطلاعية.

رحب بي وأجاب عن بعض أسئلتي التي تعلق بعضها بوضع حزب المؤتمر الوطني، وبعضها بالوضع على الساحة العربية، قال لي: ((أنا أحاول بالتعاون مع أعضاء الحزب على تطويره، وتطوير كشمير، بزيادة الاهتمام بأماكنها السياحية وحل مشكلات الأهالي، قدر ما أستطيع، نحن نواجه تحدياً خطيراً هنا، هو محاولة الحكومة المركزية الامتداد إلى كشمير، وتوسيع أتباع حزب المؤتمر الهندي الحاكم، علاقاتنا مع الحكومة متوترة بسبب إصرارها على ربطنا بها كتابعين، وربما لحظت بعينيك كيف أن الأهالي هنا لا يعتبرون أنفسهم هنوداً. وبالنسبة للعرب نحن نستقبل منهم الآلاف سنوياً كمصطافين، وسياح، وتربطنا بهم علاقة روحية، هي أننا جميعاً مسلمون، ونحن مع النضال العربي ضد الصهيونية واسرائيل، وحين غزت اسرائيل لبنان قلت في مؤتمر شعبي، أن على الحكومة الهندية أن تغلق الملحقية الاسرائيلية في بومباي، إذا كانت فعلاً تؤيد القضية العربية، فكيف نسمح لأنفسنا أن نفتح ملحقية في بلادنا لدولة همجية غازية ضد حقوق

الإنسان)). وانتقد الشيخ فاروق عبد الله سياسة حزب المؤتمر وقال: ((إنه لا يقدم شيئاً لشعب الهند وإن سياسته تعتمد على الاصلاح الجزئي البسيط الذي لا ينفع أمام استشراء الفساء والرشوة في كل مكان)).

قلت: «»ولكنّ والدك الراحل الشيخ عبد الله كان صديقاً لنهرو وأحد الأعضاء البارزين في حزب المؤتمر لماذا تعادي هذا الحزب؟»»

حاول التملص من الإجابة بالحديث عن فساد بعض قيادات الحزب، ثم اعتذر مني بسبب ضيق وقته، وكثرة مشاغله، وقد أخذت عنه انطباعاً خاصاً، من أنه يحاول تغيير واقع من الصعب تغييره وهو ليس مرناً في محاولات التغلب على المشاكل كغيره من السياسيين الهنود المخضرمين.

***

في رحلة خارج المدينة انطلق الباص من المركز السياحي في قلب المدينة، نحو حدائق المغول المنتشرة في أماكن متفرقة في ضواحي سري ناغار، ولعل شاليمار من أجمل حدائق المغول، فيها حديقة المحبين، ومسارح وقاعات ومصاطب تندفع منها شلالات صغيرة، بناؤها متقن مزخرف فيه بصمات اسلامية واضحة من السور الكريمة المكتوبة بخطوط متنوعة، إلى رسومات متقنة محفورة على الجدران عدا عن بحر الزهور الذي يحيط بك من كل جانب.

في رحلة العودة توقف الباص في قرية فيها جامع ضخم من الرخام، تطل ساحته الخارجية على بحيرة واسعة، وعلى المصاطب المجاورة له انتشرت النسوة حول كميات من القمح مفروشة، ينقينها من الشوائب، والحمام يطير بجماعات تحاول الاقتراب من الحب وصبيان صغار يحملون عصي طويلة يترصدونها لمنعها من ذلك.

في جولة نهرية بقارب مفروش بأثاث وثير، بدأت استعرض جهة أخرى من المدينة حيث تنتشر العوامات البسيطة المتوازية، وكنت تلمح وجوه قاطنيها من الكشميريين الفقراء، في حين انتشرت عوامات فخمة على الطرف المقابل، كثرت فيها وجوه السياح الأوروبيين.

بدأ القارب يخترق بحيرة جميلة، يختلط بقوارب أخرى تحمل أزواج العشاق والزوار، تحيط ببعضها قوارب تجار التحف، والمناظر البديعة حولك تخلب اللب.

في ليالي البرد الشديد يستخدم الكشميريون رداء من الصوف يسمونه (فرن)

يدخلون أيديهم داخله، وأحياناً موقد مغطى من الجمر الملتهب، يجعلهم ينامون وهم في وضعية القرفصاء دون أن يحفلوا بالزمهرير من حولهم ويبلغ ثمن (الفرن) نحو /150/ روبية وهو فضفاض بكمين عريضين يعتبر القاسم المشترك للألبسة الكشميرية المحلية.

تعتبر سري ناغار مدينة العوامات الأولى في الهند، ولأنها تقع في وادي يطل على جبال خضراء هي الهيمالايا، فأنهارها كثيرة، وعلى هذه الأنهار انتشرت صفوف العوامات المرتبة أحياناً، يصل أجرة العوامة المكونة من غرفتين للنوم وغرفة جلوس وغرفة صغيرة للطعام. إلى نحو عشرة آلاف روبية هندية في أسبوع واحد في الصيف، وكلفة العوامة نحو نصف مليون روبية وهي مفروشة بالسجاد الكشميري وأثاثها مزخرف جميل، يشتهر بتجهيزه الصناع الكشميريون. وهناك جسور عديدة مقامة على تلك الأنهار الصغيرة بعضها ضيق. وبعضها واسع عريض، وفيها أشجار متطاولة ضخمة بعضها ضخم الجذوع، تبدو أعمارها الكبيرة من خلال ضخامة الجذوع وتوزع الأغصان، وفي سرى نغر قوارب كثيرة متنوعة بعضها مجهز ومفروش بعناية وبه ستائر ملونة، ويسميه الزوار قارب العشاق، ويكثر الأزواج والعشاق الذين يستأجرونه لساعات طويلة.

وللمغول آثار واضحة في كشمير، امتدت سيطرتهم عليها، وتركوا فيها بصمات واضحة جوامع، قلاع، مسارح، وحدائق جميلة.

بدون أن يثير استغرابي اللهجة التي بدأ الشاب مدير العوامة يتحدث فيها مطالباً بمبالغ إضافية بروح تخلو من المودة انقدته ما يريد، وأنا أفكر كيف أن التجار يتساوون في كل مكان وزمان في جشعهم وحبهم للاستغلال.

وقد تمكنت بعد لأي من حجز تذكرة العودة إلى دلهي بسبب اقتراب (الديوالي) أحد أهم أعياد الهندوس، وعودة غالبية الزوار إلى مناطقهم الأصلية.